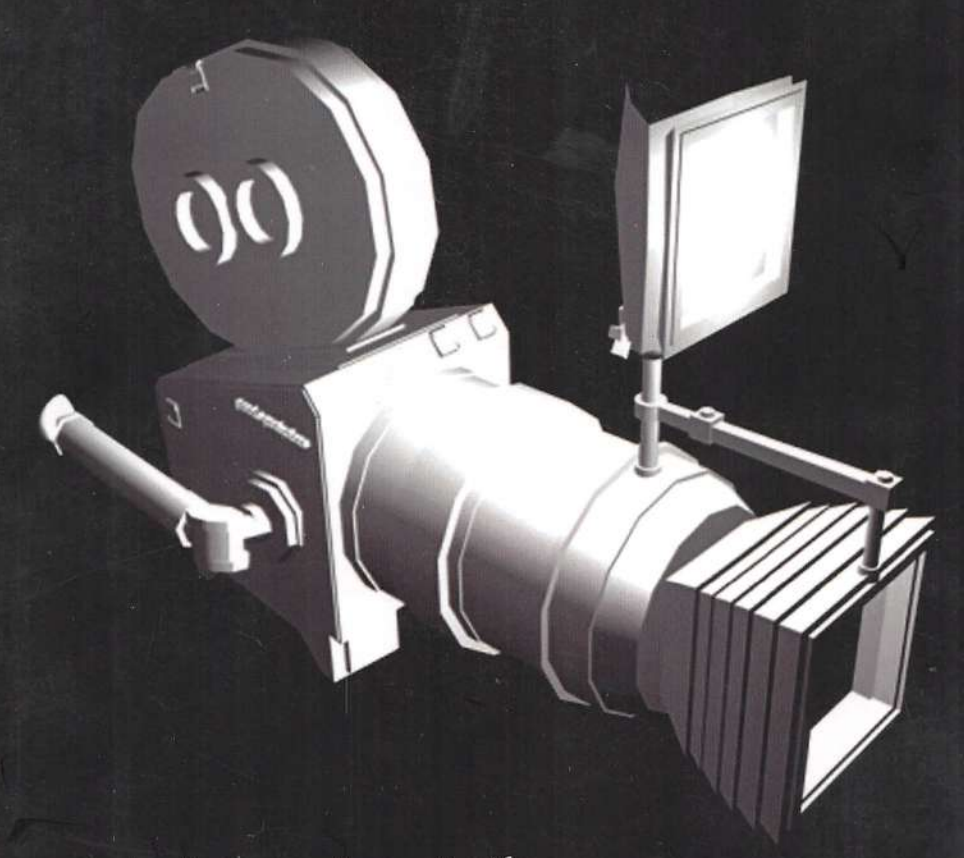
المركز القومى للترجمة

عين الكاميرا

مقالات فى تاريخ السينما ونقدها وجمالياتها



تأليف: وليم روثمان

ترجمة وتقديم: محسن ويفى

146

الكتاب رغم تسلسل قراءته للأفلام من ناحية التاريخ منذ العشرينيات وحتى منتصف الستينيات، ورغم أنه يعطى أهمية لهذا التسلسل وللعوامل المطورة للسينما كمنتج - بمعنى ما - تكنولوجى ، فإن الكتاب لا يعد تأريخًا للسينما بقدر ما يعد دراسة فى جماليات الأفلام كوسائط سينمائية عبر قراءة متأنية لبعض الأفلام، ولمخرجى هذه الأفلام التى تعد - من وجهة نظره الخاصة - محطات مهمة فى تطوير السينما والكشف عن لغتها الخاصة وأساليب المخرجين المختلفين فى إثراء هذه السينما وتطويرها أيضًا مما منح أفلام كلاسيكية ليس بالمعنى الاصطلاحى العام وإنما بالمعنى الجمالى السينمائى الخاص الذى يأتى عبر الخبرة الخاصة فى قراءة هذه الأفلام ومنحها عطراً ورحيقاً خاصاً نابعين منها ومن التوليف المتطور لمشاهدها السينمائية الخاصة كاشفة عن الأفق العظيم للفيلم كوسيط سينمائى وقدراته المتجددة فى طرح أسئلة الوجود الإنسانى الكبيرة بخصوصية وإلهام كبيرين .

تصميم الغلاف: نسرين كشك

عين الكاميرا

(مقالات فى تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها)

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: 1462
- عين الكاميرا
- وليم روثمان
- محسن ويفى
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب:

The "I" of the Camera

By William Rothman

First Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ **فاكس:** ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo.,
Tel.: 27354524 – 27354526 **Fax:** 27354554

عين الكاميرا

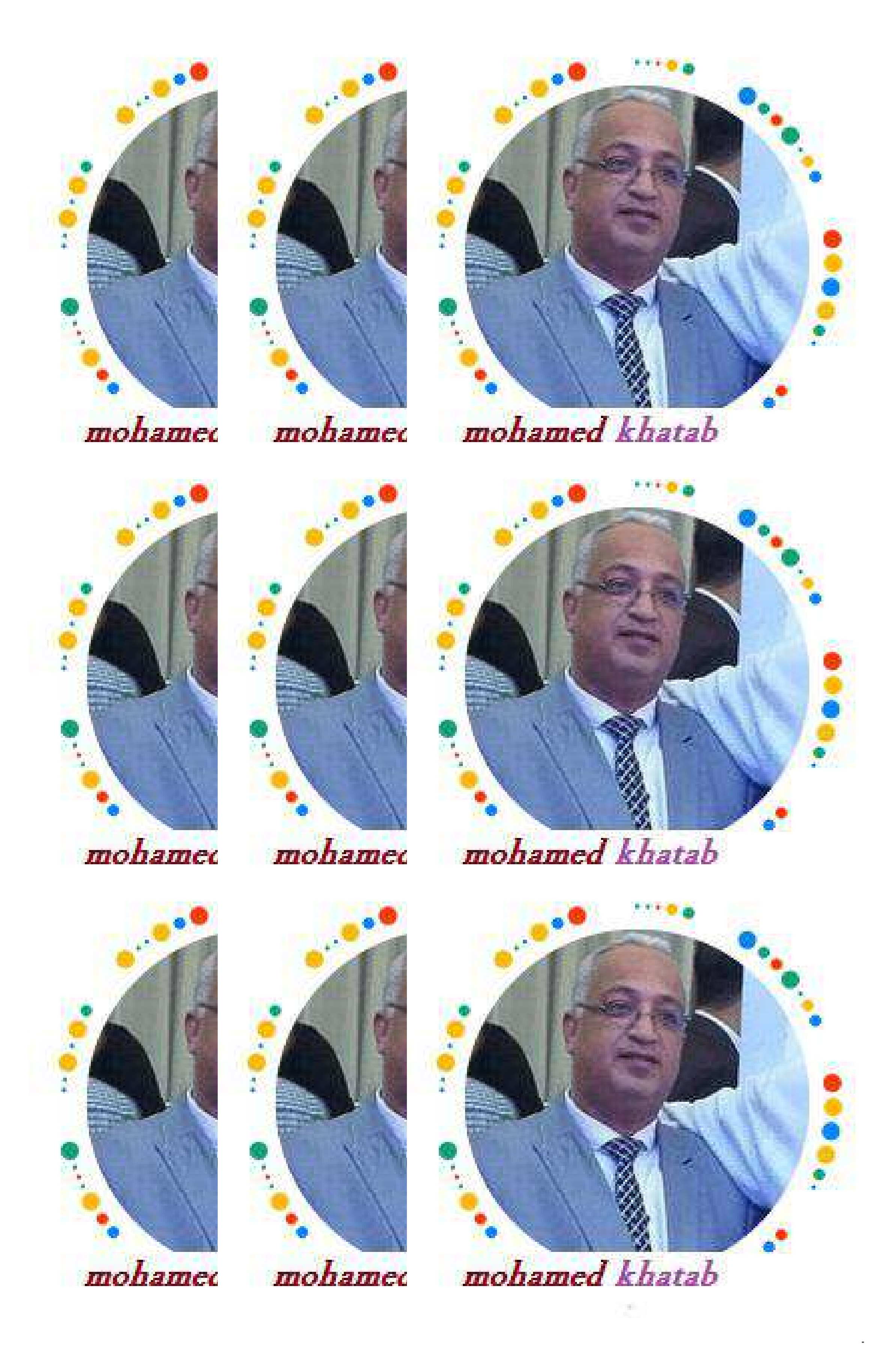
مقالات فى تاريخ السينما، ونقدها، وجمالياتها

تـــــــــأليف: ولـــيم روثمـــان

ترجمـــة وتـــقديم: محســـــــن ويفى



2010


mohamed khatab
mohamed khatab
mohamed khatab

المحتويات

مقدمة المترجم

يأتى كتاب " عين الكاميرا " استكمالاً وتطويرًا للكتاب السابق للباحث الفلسفى والمنظر السينمائى وليم روثمان هيتشكوك: النظرة القاتلة (كامبردج عام ١٩٨٢) الذى كان قراءة متعمقة لخمسة أفلام للوصول إلى فهم إبداع هيتشكوك ومكانته الخاصة فى تاريخ السينما ويضيف روثمان عن كتابه هذا بأنه: " كان بحثًا لشروط إبداع الفيلم، ونقدًا (بحس كانطى) للفيلم من حيث كونه وسيطًا للإبداع "(•).

أما فى " عين الكاميرا " فقد وسع روثمان من مجال رؤيته سواء من حيث كم الأفلام التى يقوم بقراءتها أو مخرجى هذه الأفلام أو الأنواع السينمائية التى يحللها، كما أنه يوسع أيضًا من عدد الثيمات الأساسية التى يتناولها فى دراسته الشاملة هذه.

وهو بطبيعة الحال يبدأ كتابه بجريفيث كى يظهر كيف أظهرت السينما قدراتها التعبيرية كوسيط أو كيف طور جريفيث من وسيط السينما باستخدام قدراته التعبيرية الخاصة حتى إذا اعتمد على الميلودرامات المسرحية للقرن التاسع عشر وكيف حولت كاميرا جريفيث هذه الميلودرامات إلى مآسى (تراجيديات) للكشف عن دور المبدع فى وسيط السينما، وكيف تماهى مع شخصياته المختلفة (فى قلب سوزى الحقيقى) وبالذات النسائية منها وما هو دور الكاميرا فى الكشف عن الوعى الذاتى ليس فقط فى الكشف عن شخصيات عالم الفيلم وإنما أيضًا عن شخصيات النجوم التى تقوم بأداء هذه الأدوار ؟ وكيف أمكن لفيلم قلب سوزى الحقيقى لجريفيث ذاته – ١٩١٩ – أن يتنبأ بالمشهد – الختامى – لفيلم أضواء المدينة لشارلى شابلن وأن يلهم أنواع سينما هوليوود الكلاسيكية فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل سينما كوميديا الزواج (ثانية) وميلودراما المرأة المجهولة.

(•) هذا الاستشهاد موجود فى التمهيد الذى كتبه وليم روثمان عين الكاميرا.

وهو إذ يبدأ بجريفيث ومولد الأفلام يعرج إلى شابلن العظيم ويقرأ قــراءة متأنية للمشهد الأخير من فيلم " أضواء المدينة " كل ذلك والأســئلة – الثيمــات – التي يطرحها في البداية تأخذ في التكشف والتطور عبر مخرجي السينما الأمريكية والأوروبية الكبار: هوارد هوكس وقراءة تفصيلية في عالم أفلامه ككل وبالذات في فيلم: قم يا عزيزي، ولرينوار في فيلمه قواعد اللعبة والنهر وقبل ذلــك يــستكمل قراءته لألفريد هيتشكوك وإبداعه الخاصة ومكانته العظيمة في تاريخ السينما مــن خلال تحليله لفيلميه: دوار وشمال عن طريق شمال غرب، ثم أنه يختــتم كتابــه بدراسة متأنية للفيلم الوثائقي (التسجيلي) مشاهد مــن بورتريــه عــائلي لالفريــد جيوزيتي.

الكتاب رغم تسلسل قراءته للأفلام من ناحية التاريخ منذ العشرينيات وحتى منتصف الستينيات، ورغم أنه يعطي أهمية لهذا التسلسل وللعوامل المطورة للسينما كمنتج – بمعنى ما – تكنولوجي، فإن الكتاب لا يعد تأريخاً للسينما بقدر مــا يعــد دراسة في جماليات الأفلام كوسائط سينمائية عبر قراءة متأنية لــبعض الأفــلام – ولمخرجي هذه الأفلام – التي تعد – من وجهة نظره الخاصة – محطات هامة في تطوير السينما والكشف عن لغتها الخاصة وأساليب المخرجين المختلفين في إثراء هذه السينما وتطويرها أيضًا مما منح أفلام كلاسيكية ليس بــالمعنى الإصــطلاحي العام وإنما بالمعنى الجمالي السينمائي الخاص الذي يأتي عبر الخبرة الخاصة فــي قراءة هذه الأفلام ومنحها عطر ورحيق خاص نابعين منها ومن التوليف المتطور لمشاهدها السينمائية الخاصة كاشفة عن الأفق العظــيم للفــيلم كوســيط ســينمائي وقدراته المتجددة في طرح أسئلة الوجود الإنساني الكبيــرة بخــصوصية والهــام كبيرين.

بقي أن نشير إلى أن هذا الكتاب والكتاب الذي سبق وقدمته لقراء العربيــة (السينما والحداثة من تأليف جون أور – ونشرته مكتبة الإسكندرية عــام ٢٠٠٦) وما أنوي ترجمته في كتاب أو كتابين قادمين، إنما أهــدف بــذلك إلــى تحقيــق غرضين:

الأول: التقييم النقدى التحليلى لأهم روائع السينما خلال القرن العشرين والتى مثلت – فى تاريخ السينما – محطات أساسية فى التطوير الجمالى للسينما.

الثانى: تقديم مناهج النقد السينمائى المختلفة، عبر نقاد شتى يمثلون هذا الزخم النقدى الجاد وكيف استطاع هذا الناقد أو ذاك، عبر مناهج نقدية مختلفة، ليس فقط فى إثراء الإبداع السينمائى المتميز وإنما أيضًا فى إثراء ذلك النقاش والجدل النظرى حول السينما وقدراتها الإبداعية العظيمة فى الخلق، وعلاقاتها بالواقع، على كافة الأصعدة، العلاقة بالمشاهدة، العلاقة بخبراتها السينمائية وتطورها الخاص – حدودها وآلياتها الخاصة.. وكثير من الأسئلة الأخرى التى يمكن أن تثار وأن تنفجر.

وهل لنا – من ثم – أن نأمل بعد تلك الجهود التى يبذلها البعض منا هنا بمصر والعالم العربى – فى تطوير (النقد) السينمائى لأدواته وأن يتسلح بمنهجية متأنية فى قراءة الواقع السينمائى ومعضلاته الجمالية مما قد يساعد فى تطوير السينما المصرية والعربية، وربما الدفع – عبر استخدام الثقافة العقلية الخلاقة المبدعة بمعناها الشامل – نحو تغيير للواقع العربى إلى واقع أكثر إنسانية وأكثر ارتباطًا بمصالح صناع الغد.

تمهيد

فى عام ١٩٨٢، صدر كتاب هيتشكوك – النظرة القاتلة وهو نتاج مشروع شغلنى لمدة عشرة أعوام(*). خلال هذه الفترة كتبت مقالات أخرى حول الأفلام وصناع الأفلام. وقد نشرت فى عدة جرائد متفرقة، وقد استسلمت فى هذه الفترة لمخطوطات هيتشكوك وعزمت على تجميعها معا فى مجلد واحد، وذلك مع أوراق عديدة قدمتها فى مؤتمرات ولم تنشر. ويعد "عين الكاميرا" نتاجا لهذا التصميم، رغم أن نصف مقالاته كتبتها خلال خمس سنوات، وذلك جزئيا بهدف جعل المجلد أقل من – مجرد – تجميع وأكثر من كتاب فعلى. هناك فوارق من حيث الأسلوب والثقة بين المقالات المبكرة وتلك المتأخرة، ولكنها تتوحد جميعا بالاعتماد المتماسك على القراءة المتأنية للمشاهدة وذلك لإثارة تلك المطالب حول الأفلام، وبالممارسة المتماسكة للقراءة المتأنية، وأيضا بالإحالة الجادة للتأمل فيما توضحه تلك الممارسة إزاء الفيلم. تعرض هذه المقالات، بتجميعها معا، تاريخ السينما من بدايات جريفيث حتى الوقت الحالى تقريبا. ومن هذا العرض، تبزغ صورة تاريخ الفيلم – صورة تدرك مركزية الأفلام التى تنعكس فلسفيا على القوى الغامضة وحدود وسيطها.

حاول – كتاب – هيتشكوك – النظرة القاتلة من خلال القراءات الكلية لخمسة أفلام مميزة، الوصول إلى فهم إبداع هيتشكوك ومكانته فى تاريخ السينما. فى نفس الوقت، كان الكتاب بحثا لشروط إبداع الفيلم، نقدا (بحس كانطى) للفيلم من حيث كونه وسيطا للإبداع. وبرغم الزعم بموت المؤلف على نحو متواصل، إلا أنه فى الحقيقة يوجد مبدعون للفيلم. لكن ماذا يعنى أن تكون مبدعا فى وسيط الفيلم؟ ما هو الإبداع، ما هو الوسيط، ما هو الفيلم؟

(*) وليم روثمان، هيتشكوك – النظرة القاتلة _كامبردج: مطبوعات جامعة هارفارد، ١٩٨٢).

فى تأمل للإبداع يعتبر "عين" الكاميرا رفقة منسجمة لهيتشكوك، النظـرة القاتلة: فهو يشتمل على مقالات عن فيلمين لهيتشكوك (دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك"، و"شمال عن طريق شمال غرب": الأثر الخالد من أفـلام هيتـشكوك) وهو ما يعتبر تتمة وامتدادا للقراءة فى كتاب هيتشكوك. ويشتمل الكتاب أيضا على مقالات تحاول تحديد صور واضحة لعمل عدد من مبدعى السينما الآخرين، ذائـع الصيت دى. دبليو. جريفيث (جريفيث ومولد الأفلام"، جوديث من بثوليا Judith of Behtulia و"قلب جريفيث الحقيقى")، هوارد هوكس ("هوارد هوكس وقم يا حبيبـى Bringing up Baby) أن تعالج أو لا تعالج فيلما عن رواية") شارلى شابلن ("نهاية أضواء المدينة") وجان رينوار (صانع الفيلم داخل الفيلم: ثمان حركات وقواعد لعبة رينوار و"النهر"). فى المجادلة مع المصادر المفاهيمية الثمينة التى نقتـرب مـن موضوع الإبداع، فإن كلا الكتابين يستدرج على نحو متواصل – تجاه تحليل مفهوم التعبير السابق إنجازه فى "ثلاث مقالات فى الجماليات" وهى رسالتى فى الفلـسفة لنيل الدكتوراه[1]. القول بأن هيتشكوك يعبر عن نفسه فى أفلامه يعنى إنه قد اتضح من خلالها ويعنى أيضا إنه يعلن عن نفسه عبر هذه الأفلام. خلف هذا، عبر أدائه فى صنع الأفلام، فإنه يحقق ذاته فيها، يصير أكثر إشباعا، يخلق ذاته. من الممكن التعرف على هيتشكوك من خلال أفلامه لأنه، هو إبداع أفلامه، تمامـا كمـا إنـه مبدعها. لكن هذا لا يعنى أن هيتشكوك المتعارف عليه فى هذه الأفلام هو خيـال نصوص الأفلام، وسيظل الفريد هيتشكوك الحقيقى مجهـولا. مـا تجعلـه أفـلام هيتشكوك مفهوما أو معروفا هو الوجود الإنسانى بشحمه ولحمه. (وهذا جزء مـن النقش البارز لتجليات هيتشكوك).

يبدو من المستحيل أن نعرف هيتشكوك من خلال أفلامه، لكن ذلك لـيس بأكثر من استحالة الكائنات الإنسانية التعبير عن أنفسهم بأى وسـيط آخـر، فـى قدرتهم التعبير عن أنفسهم إطلاقا. إنها حقيقة أن للكائنات الإنسانية قـادرة علـى

---

(١) وليام روثمان، "ثلاث مقالات فى الجماليات" (رسالة غير منشورة، جامعة هارفارد. ١٩٧٣).

إظهار وإعلان وخلق أنفسهم. حتى هذه الحقيقة تبدو غامضة. يتناول "عين" الكاميرا هذا الغموض كى يكون، تاريخيا، أحد الثيمات المركزية للفيلم. تطور أفلام هيتشكوك والآخرين الذين أكتب عنهم، تلك الثيمة بواسطة خلق علاقة حميمية غامضة بين الكاميرا "وأشخاص" الكاميرا، الكائنات الإنسانية التى تسكن داخل عالم الفيلم (إنهم أيضا النجوم التى تقدم نفسها للكاميرا وتوضح عن طريقها)، وعلاقات حميمية متساوية وغامضة بين الكاميرا والمبدع ذلك الذى تمثله الكاميرا (تمثل الكاميرا أيضا المشاهد، ألا تخدم من ثم، دائما سيدين؟).

يعد الإبداع واحدا فقط من الاهتمامات الرئيسية "لعين" الكاميرا تدرس مقالتان ("الطهر والشرفى مواجهة الكاميرا" و"الرثاء وتغيير المظهر فى مواجهة الكاميرا": قراءة فى ستيلا دالاس) فى الطرق التى تغير بها الكاميرا الميلودراما المسرحية وما يظهره هذا التغيير للفيلم، وانقطاعه الصادم عن المسرح. يمثل "الرمل الأحمر: صورة الشهوانى" تأملا فى البعد الشهوانى لقوة الفيلم الرهيبة. يفسر مشاهد لبورتريه عائلى لالفريد جيوزبيتى. دور الكاميرا فى سينما الحقيقة والعلاقة بين "التسجيلى" و"الخيالى". أما مقال "إعادة تقييم هوليوود: تأملات فى السينما الأمريكية الكلاسيكية" الذى يستهل هذا الكتاب مع إطلالة على تاريخ الفيلم، يحدد السؤال (بين أسئلة أخرى) ما الذى يعتبر أمريكيا داخل فيلم أمريكى؟

بطبع كل هذه المقالات داخل غلاف واحد، أمل أن أجعلها متاحة للقراءة، وأيضا أكثر اقترابا، رغم أنها مكتوبة بنثر يفهمه العامة وواضح كما أريد أن يكون عليه، فإن طريقة تفكيره فى الفيلم، وتعتبر هى أيضا طريقة لمشاهدة فيلم، طريقة لمشاهدة فيلم كتفكير، لن تكون حميمية لقراء كثيرين. أملى أن قراءة هذه المقالات المجمعة معا ستساعد فى الإفصاح عن حميمية طريقها فى التفكير. لكن هناك هدفا آخر لوضع هذه المقالات معا هو جعل طريقها فى التفكير أقل حميمية – أكثر إثارة للجدل، أكثر نقدا، أكثر إلحاحا وانشغالا. هذه كتابة تستحث القارئ على التفكير فى الأفلام، وهو ما يعنى، جزئيا، تفكيرا فى استحواذ الأفلام كاملة علينا. وهذا

ما يعنى بدوره، جزئيا، تفكيرًا فى لماذا نقاوم التفكير فى الأفلام، ولماذا تعد هـذه المقاومة، كما تبدو عليه، طبيعية. (وهذه فكرة، أيضا، من الطبيعى أن تقاوم).

دفعنى معظم ما فهمته عن مقاومة التفكير فى الأفلام إلى طريقة عتيقة، داخل فصل الدراسة. ولكن داخل الفصل أيضا علمت أنه يمكن تجاوز هذه المقاومة، أو، أفضل من ذلك، يمكن الاستفادة منها.

كل الصفحات التالية تحمل عبء حوالى عشرين عاما من المحاضرات عن السينما، بداية من هارفارد عندما كنت طالبا متخرجا فى الفلسفة، ثم تواصلت بجامعة كاليفورنيا ببريكلى وكلية ويللزلى. كنت أستاذا مساعدا فى دراسات السينما بجامعة نيويورك قبل أن أعود إلى هارفارد، حيث درست تاريخ ونقد نظرية الفيلم من عام ١٩٧٦ حتى ١٩٨٤، تلك الفترة التى كتبت فيها أغلب هذه المقالات. وكانت تجربتى داخل الفصل مصدرا رئيسيا لهذه الكتابة، وهى من الأهمية حتى إننى لابد أن أحددها بقليل من التفصيل.

فى نفس محاضرة الفصل، كنت أقضى نصف الوقت تقريبا أبحث داخل مشهد واحد أو أكثر باستخدام (بريجكتور) أو جهاز فيديو ليتيحا لى إيقاف الفيلم فى أى وقت، مثبتا الصورة ومحتفظا بها على الشاشة. أطلع على نص – الفيلم – كلمة وراء كلمة، حركة بعد حركة، تعبيرا بعد تعبير، لقطة لقطة وأفسر ما على الشاشة (وما هو غائب وله دلالة) كل دقيقة، ما يتضح، ما يحرك، وكيف يؤثر على تجربة المشاهد. أتحدث عما لابد أن يراه كل مشاهد، وأتوصل إلى رؤية ما لا يستطيع أن يراه المشاهدون الآخرون (حظت أفلام هيتشكوك خاصة بتعليقات ضاحكة و"بأسرار" أخرى وهى كلام فارغ فى شكل وجهة نظر ساذجة) باختصار، أقدم قراءة للمشهد، لحظة بلحظة، وأدعو الآخرين داخل حجرة الفصل أن يعترض فى أى وقت بتعليق أو بسؤال يمكن أن يضيف أو يراجع أو يتحدى قراءتى الخاصة أو يهدف إلى تقديم قراءة مغايرة.

عادة ما يكون المشهد من فيلم سبق وشاهدناه معا الليلة السابقة، وقرأنا عنه في أدبيات النقد ومعروف على نحو واضح (تم مشاهدته من قبل جمهور وتم دراسته على طاولة المونتاج). أكثر من هذا، وعبر السنين، يكون فيلما مما سبق ودرسته جيدا. أدخل الفصل وأنا أعرف بالفعل الكثير مما أنا في سبيلي أن أشرحه. مستعدا بالفعل بقراءة ما، لكنني على استعداد أيضا دائما أن أغير تلك القراءة باختبارها داخل الفصل، إنني دائما ما أفكر أيضا – أفكر بصوت عالي أمام الفصل وفي مواجهة فيلم يأخذ بتلابيبنا (يسحرنا) حتى عندما أتكلم. أقوم باكتشافات – وداعيا الآخرين أن يكتشفوا، ويقوموا بالفعل باكتشافات – هنا والآن في مواجهة سحر الفيلم. (وتلك القراءة التي قمت بتحضيرها تأخذ في النسج هي الأخرى عبر هذه الاكتشافات الأصيلة، أو على الأقل تختبر، داخل الفصل)، أعمق هذه الاكتشافات تدور حول ذلك السحر الغامض الذي يسيطر على المشاهدين. إنها تدور حول ما يمر به المشاهدون على نحو عادي في صمت، وعن ذلك الصمت.

ما يحدث في ظلام دار العرض، مثل ما يحدث خلف الأبواب المغلقة للفصل، مباح لكل ما هو حاضر، يتمتع في نفس الوقت بخصوصية وبحميمية. بشكل عادي، حتى بعد ما ينتهي الفيلم، وتضاء الأنوار ونستعيد حياتنا العادية وحواراتنا العادية، فإننا لا نقطع الصمت الذي لفنا أمام الفيلم. تتحدث الأفلام إلينا بلغة حميمية ملؤها اللامباشرة والصمت. كي نتحدث جديا عن فيلم، فلابد أن نتحدث عن ذلك الصمت، حوافزه وأعماقه فيجب أن نتحدث عن ذلك حيث يفيض الصمت بالصوت ويجب أن نفيض بالصوت إلى ذلك الصمت، يجب أن ندع ذلك الصمت يتحدث عن نفسه. هذا جزء هام مما درسته – ودرسته كي يتحقق (على الأقل عندما تقف النجوم معي) – بينما أفكر بصوت عال في مواجهة الأصل.

في حجرة الدراسة، نشارك جميعا في مشروع مشترك. فأنا محاضر، لكنني أيضا طالبا معلما، معلما نفسي، في التفكير حول الفيلم بمرور السنين، فإن

التفكير الذى تواصل داخل حجرة الدراسة قد غذى نقاشات لا حصر لها خارج حجرة الدراسة.

عمقت تلك النقاشات الإحساس بالمشروع المشترك وهو بدوره قد غذى التفكير فى حجرة الدراسة. ومن ذلك التفكير والتفكير والإنصات داخل وخارج الدراسة انبثقت كتابة هذا الكتاب. بمعنى ما، تحاول هذه الكتابة الإمساك بسحر تلك الساعات داخل حجرة الدراسة وتلك الحوارات خارج الدراسة. إنها تحاكي أمنية ترتكز عليها كل كتابة، ربما، وهى بالتأكيد أمنية (الاأمنية؟) التى يرتكز عليها الفيلم: أمنية أن نحتفظ بالماضى أمامنا، برغم أننا قد نكون غير ملائمين كى نستعيده مرة أخرى للحياة. يكفي بمعنى آخر أن محاضرات الدراسة والحوارات، برغم سحرها، كانت فقط بروفات للكتابة حقا، ما جعلها ساحرة لم ينفصل أبدا عن حقيقة كتابتى، من وعدها الذى قطعته بالتفكير فى الأشياء من خلالها، للعمل على صياغات برغم كونها موضوعا للمراجعة، برغم إثارتها للجدل، إلا إننى دون جدل قد أعددت لاستدعاء ذاتى، كى أجعلها متاحة، للنشر. كانت هيبتى فى حجرة الدراسة دائما مدينة لذلك الوعد، كما أن مشاركتى فى الحوارات التى دعمت تفكيرى، حوارات الهمت من قبل الرؤية المشارك فيها مجتمع الكتاب، وعد تم فهمه داخل الحس المتسع لرجال ونساء نذروا أنفسهم كى يصبحوا بارزين. مثل وعد يمكن الحفاظ عليه، مثل دين وفى بوعده، فقط بالكتابة.

كتابة تؤسس هيبتها الخاصة، لكن كتابة بهيبة حول الفيلم تطرح مشاكل خاصة، مشاكل هى فى ذات الوقت أدبية وفلسفية. فالتفكير بصوت عال داخل حجرة الدرس، يجعل المرء يثق فى الفيلم نفسه كى يجعل كل شخص قادرا فى الحال على تفهم ماهية الفيلم، لا تستطيع الكلمة المكتوبة فى هذا السياق وصل الكاتب والقارئ فى مواجهة الفيلم. تستطيع الكتابة فقط أن تتوسل (تدعو القارئ أن يتذكر) أو تستدعى (تدعو القارئ أن يتخيل) قوة الفيلم وخصوصية اللحظة المتفردة

للفيلم. فى محاولة ذلك، يعد الوصف هو الأداة الأولية للكاتب، رغم أن إضـــافات الإطار تقدم مساعدة مفيدة.

فى الفصل، هناك أوقات أوقف فيها الفيلم كى أتحدث وهناك أوقات أخرى أوقف فيها الفيلم كى أظل صامتا، سامحا للحظة أن يرجع صداها فى تفكيــر كــل شخص. (غالبا لا أعرف عندما أضغط على الزر هل يكون على أن أتكلم أم أظل صامتا). فى أية "قراءة مشهد" فنية بحق تنجز داخل حجرة الدرس، يــتكلم المــرء فقط عندما يدعو الصمت ذاته إلى تقديم صوت له. عندما يتحدث الصمت بــصوته الخاص، يكون الفن فى حالة إصغاء. مثل هذه القراءة البارعة للمشهد تعد دراســة لحدود ما يــمكن الإفصـــاح به. وهـــى أيضا دراسة لحــدود ما يدور دون كلام. ما تظهره إمكانية مثل هذه البراعة هو حدود اللغة وحدود تزامن الفيلم. هذا يعنى، أن هناك حدا فاصلا بينهما، ويمكن لقراءة مشهد أن تستكشف هذا الحد، على الأقل بعرض جزء منه.

عندما يؤدى المرء قراءة لمشهد داخل حجرة الدرس، يكون هناك تفرقــة واضحة بين الكلام والصمت، تفرقة مجسدة آليا، كما لو كان المرء يفتح فمه كــل وقت. ومع ذلك، فإن الكتابة عن مشهد، حتى عندما تستعين الكلمـــات بإضــــافات الإطار، فإنه من الضرورى لوصف ما تظهره الشاشة فى لحظة خاصـــة لإبـــداء تعليق أو حتى لتدعه يمر دون إبداء أى تعليق. فى الكتابة، يعد الوصف شكلا مــن الحديث، لكنه أيضا شكلا للصمت. من أجل الكتابة لعرض الحد ما بــين الحـــديث والصمت، هذا الحد – مثل قوة الفيلم وخصوصية لحظة الفيلم – يجب أن يستشهد بـــ أو يستدعى الكتابة نفسها، بأصواتها وبصمتها.

نقيم قراءات المشهد فى هذا الكتاب ذلك التحدى لأجلهما: أن يصف كــل لحظة فردية فى كل قوتها الدرامية وفى عمقها السيكولوجى بينما يبلغ أيضا عــن قوة وعمق نجاح اللحظات خارج عن المشهد – وأساسا الفيلم ككل – المؤلف.

التحدى أيضا كى يجعل كل تعليق شخصى – كل تعليق فلسفى يحدث من قبل لحظة خاصة قابلا للتفسير بحسم بالنسبة إلى الفيلم ولتجربتى الخاصة بينما يجعل أيضا هذه التعليقات تنجح بعضها الآخر بمنطق عنيد. الهدف هو أن قطعة كتابة تدعم كل من خطوط التفكير المتشابهة حتى نصل إلى نهاية ما، ربما بالوصول إلى نتيجة، يمكن لقراءة مشهد أن تدعم تفكيرا هو فى نفس الوقت عفويا وذات منطق مستقيم دالا وبواقع عن الكتاب وعن التفكير وعن الفيلم يصعب التنبؤ به.

بدرجة كافية حققت هذه الكتابة جوهريا فى هيتشكوك – النظرة القاتلة وفى هذه المقالات الحالية، لقد جعلت من قراءة المشهد جزء منى، مما مكننى من التعبير عن نفسى، أن أقول ما أود قوله عن الأفلام التى كتبت عنها. وما قلته عن تلك الأفلام يعنى أنها تمتلك شيئا ما تقوله وأنها قد قالته.

التفكير التفكيكى، فى معارضته لإمكانية مثل هذا التحقق، لابد وأن يحتضن جيدا قراءة المشهد كوسيط نموذجى للتظاهر بأن الفيلم – مثل الكتابة، مثل الكلام، مثل التفكير نفسه – لا يمكن أن يكون مترابطا منطقيا، بكر، كلما، لا يستطيع أن يعالج أبدا حيازته الكاملة لتنافر نغماته مابين الصمت والأصوات. تبدى قراءاتى بديلا لهذه الرؤية الشكية (رغم أننى أتذوق كثيرا مثلى مثل أى تفكيكى فرص الترابط الحر، القصائد القصيرة (التى تنتهى بفكرة) النكات، التناقضات (الظاهرية)، الاستطرادات، التعليقات الاعتراضية، إلخ المقدمة من صيغة قراءة – المشهد).

عندما أقرأ مشهدا، أضع كلماتى الخاصة على أفكار شخصيات الكاميرا وعلى أفكار المبدع. أعطى صوتا إلى تلك الأفكار، رغم أن كل ما استرشدت به هى وجهات النظر المؤطرة من قبل الكاميرا، وجهات نظر حيث المبدع غائب وحيث أشخاص الكاميرا حاضرة فقط، كما لو كانت، من الخارج. تطالب تأكيداتى بالتحقق – وتطالب بأن الفيلم قادر على الإنجاز – شيئا ما يعتبره الشكى مستحيلا –

وأجعل مثل هذه المطالب من أجل تأكيد ما وجدته أكثر إدهاشا، ثوريا، متحولا عن الأفلام التي قمت بدراستها، من جانب، يعتبر هذا أقصى وعى - ذاتى لها، عمق أفكارها حول عين الكاميرا. كما قرأتها، هذه الأفلام مفكرة، إنها تفكير فى التفكير، كما أنها تفكر فى الفيلم، متأملة فى قوى وتخوم وسيطها الخاص.

السينما، وسيط محدود بسطوح، بالخارج، بالمرئى، تنبثق فى تأملات هذه الأفلام كوسيط لأعماق خفية، للداخل، للمرئى.

" يعد الجسم الإنسانى أفضل صورة للروح الإنسانى"، كتب فيتنجنشتين فى البحث الفلسفى، معبرا عن دهشته - دائما دهشته نقطة انطلاقة الأولى - فنحن لدينا فقط فكرة أن العقول الأخرى يتعذر علينا الوصول إليها، فهى منفصلة عنا عن طريق سور يصعب عبوره[1]. لا يمثل طموح فيتجنشتين أقل من تجاوز شكلية Skepticism من قبل التسليم بالحياة اليومية، نيجة لتحول أصولى للإرث الأساسى للتفكير الغربى. تشارك السينما فى هذا المشروع بالتظاهر بأن مانع (سور) شاشة الأفلام - مثل الحد ما بين اللامرئى والمرئى، الداخل والخارج، الذاتى والموضوعى، المرأة والرجل، الخيال والحقيقى، الصمت والكلام، لا يمثل مانعا على الإطلاق، مع إن من الطبيعى أن يتم تصوره هكذا، ومن المثير للدهشة ماذا سيكون هذا المانع إذن.

---

(١) لودفيج فيتنجشتين، بحوث فلسفية (نيويورك: ماكميلان، ١٩٥٣) ص١٧٨.

الفصل الأول

إعادة الاعتبار لهوليوود
تأملات فى السينما الكلاسيكية الأمريكية

تعد تجربة السينما الأمريكية فريدة تماما عنها فى أى بلد آخر، ولا تنفصل صدمة السينما عن عملية أو على الأقل عن شبح الأمركة. فى أمريكا، لا تمثل السينما بشكل عام شيئا ما خارجيا إنها ببساطة أمريكية. لكن ما هو الأمريكى فى السينما الأمريكية؟

لمدة عقد أو ما يقاربه بعد العروض الأولى للسينما فى عام ١٨٩٥، قدمت السينما حقيبة مأخوذة من محاضرات عن رحلات السياحة، أفلام إخبارية، فصول لمسرحيات الفودفيل، أفلام حيل وأفلام مزاح. كان جمهور السينما فى أمريكا حضرى على نحو غير متجانس حيث ينحدر من الهجرات الحالية وكان أغلبه من أوروبا الشرقية. إلى أى مدى يعتبر هذا حقيقة موضوعا للخلاف بين مؤرخى السينما؟ بمعنى ما شملت السينما، بالذات فى أمريكا، فى إطار عملية الأمركة – تطبيعا للمهاجرين الحاليين، بتعليمهم كيف تعيش أمريكا (وأيضا شرح الاختلافات الإقليمية، تلك العملية التى قام بها التلفزيون بشكل انتقامى). برغم ذلك، وجريا على النمو المفاجئ للمسرح النيكلى (الرخيص) فى عام ١٩٠٨ مالت العروض أكثر تجاه "مكانة أعلى". فأصبح السرد المسرحى – خاصة معالجة الروايات التقليدية (لا تشتمل على عنصر كوميدى) والمسرحيات – هو الشكل المسيطر للسينما فى أمريكا، كما ظل كذلك حتى اليوم. كانت أفلام جريفيث الأولى مستهدفة بوضوح جمهورا أمريكيا الذى، مثل جريفيث نفسه، يأخذ واقع وإن بغير معنى، أمركته على محمل الجد.

بطبيعة الحال، تعد قضية أمركة الأفلام الأمريكية معقدة. الحقيقة أن في كل فترة، لعب الأجانب أدوارا رئيسية في إبداعها. من شابلن إلى مورناو إلى لوبيتش إلى لانج، هيتشكوك، رينوار، افيولسي، سيرك ووالدر، كثير من معظم المخرجين المبدعين "الأمريكيين" هم ليسوا بأمريكيين، على الأقل عندما بدأوا عملهم في هوليوود. ويمتد هذا بشكل متساوى إلى نجوم، وكتاب سيناريو ومنتجين. حقا، هناك أنواع بأسرها من السينما الأمريكية، مثل الفيلم الأسود وسينما رعب الثلاثينيات (بتأثير من التعبيرية الألمانية) تبدو كلها بالكاد أمريكية.

لكن ومرة أخرى، تماما كل الأمريكيين سواء بالولادة وأيضا اللاأمريكيين أو الأحفاد الحاليين لغير الأمريكيين. ولابد أن يفكر المرء في أن الأمر لا يتعلق بالثقافة الأمريكية بشكل خاص، لكن هذه قصة أخرى. في القرن التاسع عشر، على سبيل المثال، ما يسمي بالترانسدندنتالية[١] – فلسفة إمرسون وثوريو، قصص وروايات هاثورن، وبو، ملفيل وهنرى جيمس وأشعار ويتمان تعد جوهريا أمريكية. وبرغم ذلك، هذا المثال يشدد على ملمح مميز للحياة الثقافية والفكرية الأمريكية. لا يوجد فيلسوف فرنسي في القرن التاسع عشر يناطح مكانة إمرسون،

(١) يقول الأستاذ/ شوقي جلال في هامش ترجمته لكتاب التنوير الآتي من الشرق: "سادت الفلسفة الترانسندنتالية في الولايات المتحدة خلال القرن التاسع عشر بتأثيرات من أوروبا (ألمانيا) وكذا تأثيرات شرقية (البوذية والكونفوشية والهندوسية). وترى هذه الفلسفة أن معرفة الواقع مستمدة من مصادر حدسية دون الخبرة الموضوعية. وتعني بما هو قبلي وبديهي في المعرفة أو إلهامي. وتقلل من أهمية الخبرة الحسية". كما يقول جي. جي. كلارك مؤلف الكتاب نفسه أن "اميرسون وثورو هما رائدى الفكر الفلسفي المؤسس للترانسدنتالية في نيوانجلند. وتمثل فلسفتهما التزاما بالأفكار القديمة والكلية المتعلقة بالوحدة الجوهرية والطبيعة الروحية المميزة في نهاية المطاف للناموس الكوني. واقترنت هذه الفلسفة بالإيمان بجوهرية خيرية الإنسان وسمو الفكر الحدسي على الفكر العقلاني".
كما يضيف "إنها تضمنت في القلب منها بحثا عن قيم دينية وروحية غير مرتبطة بالمسيحية الأصولية (الأرثوذكسية – أو مرتبطة في الحقيقة بأي طائفة دينية. ومن ثم تعبر عن الحقيقة التي تعالت على الحدود العقيدية (م) عن كتاب التنوير الآتي من الشرق تأليف جي. جي. كلارك ترجمة: شوقي جلال (عالم المعرفة، العدد ٣٤٦ ديسمبر ٢٠٠٧).

لكن ربما يوجد شبان وشابات فرنسيين اليوم، كجزء من تجربة نمو فرنسا، تعلموا كلماته أو كلماتها عن ظهر قلب ويدرسوها بالقلب. لكن في عملية نمو أمريكا لم يتعلم الشبان والشابات ولم يدرسوا في هذا السياق كلمات إمرسون أو قيمة هذه الكلمات. فالأمريكان، مقارنة بالانجليز أو الفرنسيين أو الصينيين أو اليابانيين، غير واعيين بتاريخ الفكر والإبداع الفني في بلدهم الخاص - غير واعيين بمصادر، أمريكية وأجنبية، لأفكارهم الخاصة. برغم ذلك، ومن خلال آليات هي غامضة في الوقت نفسه، ظلت الأفكار الأمريكية مثل تلك التي تخص إمرسون واسعة الانتشار وشديدة الفعالية بأمريكا. واحدة من الرؤى العميقة لستانلي كافيل، والتي سأعود إليها، هي أن السينما الهوليوودية في الثلاثينيات والأربعينيات قد وجدت جذورها ويجب فهمها في إطار الإرث الأمريكي للترانسندنتالية. وهذا صحيح على النحو المشار إليه وإن الأمريكان ليسوا واعيين حقيقة أيضا وهما حقيقتان هامتان بشكل متعادل في الثقافة الأمريكية.

يمكن للبعض أن يتحدى النسب الأمريكي للترانسندنتالية الأمريكية، مجادلا بأنها فقط شرارة متأخرة للحركة الرومانسية واسعة الانتشار والتي لا يمت أصلها بشئ لأمريكا، بل إنها بزغت عن الترانسندنتالية المثالية للألماني عمانويل كانط، الذي بدوره اعتمد على عمل لوك، هيوم، وبيركلي في بريطانيا العظمى، ليبنتز بألمانيا وديكارت بفرنسا. كان إيمرسون وثوريو، القارئان النهمان، واعيين بتلك المصادر، ولكنهما واعيان أيضا بأن على الرغم من أن الرومانسية كانت مصدرا لتفكيرهم الخاص، صارت أمريكا بدورها مصدرا أساسيا للرومانسية. وليست مصادفة أن نقد العقل الخالص لكانت كان معاصرا لتكون الولايات المتحدة الأمريكية أو أن ديكارت - معاصر شكسبير - كان يكتب في نفس وقت المستعمرات الأولى الفرنسية والإنجليزية في أمريكا.

الجذور الأمريكية والأجنبية للثقافة والأدب الأمريكيين في القرن التاسع عشر لا يمكن أن يزال عنها الغموض: وهذا جزء مما يجعل هذا العمل أمريكيا،

مثل حقيقة إنه سيرتدى هوية أمريكية كي يكون موضوعا رئيسيا. ما هى أمريكا، من أين نبعت وما هو مصيرها، كلها ثيمات حيث تستطيع من خلالها ثقافة أمريكية أن تحدد نفسها على نحو متواصل. خلال الفترة الحرجة من عام ١٩٠٨ إلى دخول البلد فى الحرب العالمية الأولى، الفترة التى تجذر فيها السرد السينمائى، تعهدت السينما الأمريكية بهذا السؤال عن هوية أمريكا، وأجابت فى مولد أمة، ذاك الفيلم الذى أظهر للجمهور الأمريكى على نحو قطعى الفعالية الرائعة التى تستطيع الأفلام أن تظهرها. حقا، فى رائعة د.هـ. جريفيث، - حيث - المظهر الأساسى للسينما الأمريكية خلال تلك السنوات، وحيث القدر الأمريكى وقدر السينما كانا مرتبطين على نحو مصيرى.

بدأ جريفيث برؤية مثالية: فقدر أمريكا أن تنقذ العالم، وقدر السينما أن تنقذ أمريكا. خلال فيلم مولد أمة، مع ذلك، عبر بالميل تجاه الرؤية الأكثر التباسا وقتامة من هاثورن، وبو، وملفيل. لقد طرح الاكتشاف المزعج إن فى الطريق لإثبات براءة، فلابد للكاميرا أن تنتهك براءة وبرغم القصد المثالى، فقد لامست الأفلام ما هو أساسى وما هو أيضا نبيل داخل أرواحنا. ويعد هنا الإدراك، الذى كافح به طوال عمله المهنى، هو الأكثر بقاء - على الأقل لابد من إدراكه - من إرث جريفيث للسينما الأمريكية. هناك دراسة مشهورة باسم "فى السينما الهندية" بقلم إيريك بارنوه وس. كريشنا - سوامى يصران فيها بعنف على أن لا المؤرخين ولا رجال الاجتماع بقادرين على إمدادنا بإجابات محددة تتعلق بتأثير السينما على المجتمع. لقد حددا أنفسهما داخل تأييد نوعى للإعلان على أن - حدث ذلك بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صناعة السينما الهندية -: "السينما" قد زعزعت الطمأنينة المسالمة للجماهير الهندية، لقد ملأت عقول الشباب بأشواق جديدة وهى اليوم تعد قوة فعالة فى الحياة الوطنية"[1]. بكلمات أخرى، رغم إننا لن نستطيع أن نتفهم كاملة فعالية السينما فى إحداث أو مقاومة التغير الاجتماعى فى الهند، لكننا

(١) إيريك بارنوه وس. كريشنا سوامى. السينما الهندية (مطبوعات جامعة اوكسفورد ١٩٨٠) ص١٠٢.

نستطيع على الأقل القول بأن السينما قد شاركت أساسا فى عملية إعداد المجتمع الهندى لنفسه لتقبل الأفكار الحديثة. فى الصدام بين الأفكار الحديثة وأعراف الهندوس الأرثوذكسية فى مثل حالات مثل المحظور ودور المرأة، تحالفت السينما فى الهند (حتى السنوات الحالية على الأقل) مع قوى الحداثة.

كان ميل جريفيت تجاه أفكار حديثة، خاصة المتعلق منها بدور المرأة، يتسع للجمع بين المتناقضات. تم التعبير عن تكافؤ الضدين هذا فى التوتر ما بين أدوارد المنمقة والأخلاقية وبين الأسرار القاتمة التى يُسحر بها بكاميراه. وحد جريفيث ما بين اليقين الفكتورى الذى يقضى بأنه من الملائم للمرأة أن تصير مذعنة مع احترام عميق لثقافة وخيال وقوة المرأة فى أفلامه. ويالهن من نساء رائعات جلبهن إلى السينما بالحدس! وكلما أمعنت النظر فى الرؤى الساحرة لجريفيث لليليان جيش، وماى مارش، وبلانش سويت وأخريات، أصاب بصدمة بسبب شراهة رغبته فى النساء، وقدرته الغريبة على التماهى معهن.

بعد الحرب نمت صناعة السينما الأمريكية إلى حد السيطرة الدولية. هوليوود ما بعد الحرب حيث ناضل جريفيث بغير جدوى كى يعلن تفوقه ارتبطت بوضوح بتحرر الروح لـ"عصر الجاز". لكن مع كل مشهديتها وسحرها، عشاقها اللاتينيين، مراهقاتها، وفتياتها، فإن الأفلام الهوليوودية فى العشرينيات لم تضع حقيقة وبوضوح ماهية تلك الروح، ولا مصادرها ولا أرضيات معارضتها للأفكار الأورثوذكسية ولا ماهية الأرورثوذكسية التى تعارضها. مع تتبع خطى انسحاب أوكبت جدية غرض جريفيث، فإن السنوات من نهاية الحرب حتى نهاية العشرينيات هى الفترة الأكثر قتامة فى تاريخ السينما الأمريكية.

لقد تعلمنا أن تلك كانت "العصر الذهبى للسينما الصامتة"، عصر صارت فيه السينما فنا ولغة دولية مجيدة. علاوة على أن تلك السنوات كانت سنوات سطوة هوليوود على إنتاج السينما العالمية، وإمساكها بجماهير السينما العالمية، لقد اقتربت من الكمال (بدون قيود). على نحو غريب، باستثناء المبرر الاحتفالى العرضى،

مثلما حال – فيلم – الطمع لستروهايم والكوميديات الرائعة لشابلن وكيتون وشروق الشمس لمورناو (التى جميعا مع أضواء المدينة لشابلن، قد منحت أغنيــة البجعــة لتلك الفترة) فإن ليس هناك فيلم أمريكى من تلك الفترة ظل له جمهور (من خلــف صميم سينما السترات الصفراء (العسكرية) متحجرة القلب)، حتى من بين طـــلاب السينما نصل إلى فترة الأزمة الخلاقة، حيث الـــصدمات المتزامنـــة لتكنولوجيــا الصوت الجديد والكساد الكبير (حيث أحدثت تغيرات فى تنظم الاستديو والملكيــة) عطلت استمرار تاريخ السينا الأمريكية. كان هناك تدفق لشخصيات – مخرجين – ممثلين، كتاب، منتجين – من مسرح نيويورك (وبزيادة مطردة من الخارج، مـــع سوء الأحوال السياسية بأوروبا). بصفة عامة، كان الموردون من برودواى (على عكس الأوربيين) غير مثقفين فى السينما. لذا فقد قربوا الوسيط الجديد لأفكار كانت مصادرها معروفة فى كل مكان بعيدا عن تاريخ إنجازات السينما المبكرة. بدا مرة أخرى أن الأفلام الناطقة وسيط جديد بالنسبة ومن ثم فقد بدا مرة أخرى أن الأفلام الناطقة وسيط جديد بالنسبة للكل، حتى لذى التجربة العريضة سينمائيا الذين كـــان صنع الأفلام هو تعليمهم الأساسى. عندما بدأت الأفلام الهوليودية الناطقة، لم يكـــن يتنبأ أحد بالأنواع الجديدة التى تنبثق عنها. فقد احتاج الأمر سنوات عديـــدة مـــن التجريب، من اختبار الحدود، قبل أن يستقر نظام جديد للإنتاج على نحـــو راســـخ ويصير مشهدا جديدا ومميزا مستقرا للأنواع والنجوم. يمكن أن نأخذ عرض فـــيلم "حدث ذات ليلة" It happened one night عام ١٩٣٤، وهى السنوات الأولى لنظام الإنتاج الإلزامى الصارم، كبداية لفترة ما سميت بـــ "سينما هوليوود الكلاسيكية".

مثل هذه الأفلام كفيلم حدث ذات ليلة، بكل ما فيها من كوميـــديا، أحيـــت جدية جريفيت ذات الغرض الأخلاقى وعقيدته الأصيلة بأن قوة الـــسينما الفاعلـــة تستطيع إيقاظ أمريكا، من مخاض كابوس، إلى هويتها الجـــديرة بهـــا. أو ربمـــا نستطيع القول بطريقة أكثر تحديدا أن الأفلام الكلاسيكية الهوليودية قـــد انطلقـــت بجريفيت كى يرتبط مباشرة بالترانسنتدالية الأمريكية للقرن التاسع عشر.

لقد كان ستانلى كافيل هو أول من أدرك دلالات ذلك فى كتابــه الأســاس "مطاردات السعادة"[1] حدد كافيل نوعا genre سماه "كوميديا الزواج" The comedy of remarriage (يحتوى قائمة الأعضاء الأساسيين لهذا النوع على أفلام حدث ذات ليلة، الحقيقة المرعبة، قم يا حبيبى، فتاته، فرايدى، قصة فيلادلفيا، الــسيدة حــواء وضلع آدم).

فى كوميديا الزواج (ثانية)، يتساوى الرجاء والنساء. فلهم نفس الحقوق فى تعقب السعادة وهم متساوون روحيا – متساوون فى قدرتهم على التخيــل وعلـــى المطالبة بالتحقق الإنسانى، كما يشير كافيل. فى هذه الأفلام، لا تأتى السعادة بتغلب الثنائى على العــقبات الاجتمــاعية التى تواجه حبهما، كما فى الكوميديا التقليدية، بل عن طريق مواجهة الطلاق والعودة مرة أخرى بالتغلب على العقبات التى بينهما وداخلهما.

السينما الهندية، فى معارضتها للهندوسية الأرثوذكسية، والسينما اليابانيـــة فى وقوفها ضد الوعى الإقطاعى، أقرتا بحق المرأة فى الزواج عن طريق الحب. هذه أفلام هوليودية كلاسيكية – يقفز إلى ذاكرتى كاميلا كأحد هذه الأفلام – حيث الميول الإقطاعية والأرثوذكسية العقيدية تقف كحجر عثرة فى طريق الحب، لكــن مثل هذه الأفلام نموذجيا صنعت فى الماضى وصنعت فى كل مكان سوى أمريكا. فالمجتمع الأمريكى، كما قدم فى كوميديا الزواج (ثانية) هو الذى بالفعل يجيز حق المرأة فى الزواج وحتى فى الطلاق من أجل شئون القلب. إنــه الــزواج نفــسه، الطبيعة وحدود رابطته، هذا كنقطة بحث لهذه الأفلام – نقطة بحــث، هــذا أمــر فلسفى.

يفهم كافيل نساء هذه الأفلام، لعبت أدوارها كاترين هيبــورن، كلوديــت كولبرت، إيرين رونى وبربارا ستانويك، ككونهن استدعاء روحيا تماما كما ثوريو

(١) ستانلى كافيل. مطاردات السعادة: كوميديا الزواج الهوليودية (كامبردج: مطبوعا جامعــة هارفــارد، ١٩٨١).

فى Walden، وامرسون فى صحفه وقصيدة وايتمان "أغنية الطريق المفتوح". وقد أشار كافيل إلى مصدر لا أمريكى وهو نورا فى مسرحية إبسن بيت الدمية، التى تهجر زوجها بحثا عن تعليم قال إنها تحتاجه لكنها تعرف إنه لا يستطيع توفيره. المغزى، كما يشير إليه كافيل، إنه فقط هو الرجل قادر على توفير مثل هذا التعليم ولهذا فهو يعتد بها كزوج. نساء كوميديا الزواج محظوظات لزواجهن من رجل مثل كارى جرانت أو سبنسر تراسى الذى له المقدرة، الإمكانية كى يقف بجانب تعليمها، إبداعها كامرأة جديدة.

فى "السينما والتحليل النفسى": فى ورقة قدمها كافيل عام ١٩٨٤ عن ميلودراما المرأة المجهولة فى حلقة بحث عن الطب النفسى والإنسانيات واصل كافيل ليسأل نفسه:

من من النساء فى السينما لم تكتشف ولم ترتب أو تستطيب علاقة مع رجل، مثل نورا أخريات، بالتأكيد أكثر عددا، حفيدات؟ وما هو الأكثر خصوصية فى السينما اللاتى على الأقل يكن متساويات الروح مع نساء كوميديا الزواج (ثانية) لكن اللاتى لا يوجد رجل ما يمكنه أن يعلمهن – أقصد النساء اللاتى نأخذهن كمحققات لا على مستوى من النجومية للاستقلال النسائى كما تظهره السينما – جريتا جاربو ومارلين ديتريش وفى أبهى صورها"، بيتى ديفيز؟[*].

قاد هذا السؤال كافيل لاكتشاف نوع ثان للسينما الهوليودية الكلاسيكية. الذى دعاه بـ"ميلودراما المرأة المجهولة" (فينوس الشقراء، ستيلا دالاس، حصاد عشوائى، مسافر الآن، ملدريدبيرس، رسالة من امرأة مجهولة).

(*) ستانلى كافيل "التحليل النفسى والسينما": ميلودراما المرأة المجهولة عند جوزيف. هـ. سمز ووليام كيريجان. محرران. صور داخل أرواحنا، كافيل، تحليل النفس والسينما (حلقة دراسية عن الطب النفسى والإنسانيات. الجزء ١٠ – ١٩٨٧) (بالتيمور: مطبوعات جونز هوبكنز) ص١١-٤٣.

أحد تبعات سعادة المرأة في الكوميديا هو غياب الأم (غالبا ما يبرز ذلك بالحضور الجذاب لأب المرأة)، وأيضا فشلها في إنجاب أطفال، إنكارها كأم. أما المرأة في الميلودراما فهي لا تتخلى عن الأمومة ولا تستسلم لعالم الرجال. لا يترأس رجل تحولاتها، والتي لا تؤدي إلى زيجات نموذجية على النحو الذي تصوره الكوميديا بل إلى سعادة ممكنة كجزء من أو بعيدا عن التحقق بالزواج. كما في كوميديا الزواج، لا يحول المجتمع بين امرأة ورجل - ليس على سبيل المثال - التهديد بفضيحة اجتماعية أو قانون ما يسأل عن تفرقتها عن طفلها. وإنما بالأحرى، ما يؤدي إلى ذلك هو التزام المرأة الكامل لرغبتها في أن تصبح امرأة بكل معنى الكلمة(•).

في "طهر وشر في مواجهة الكاميرا" طرحت أن ستيلا دالاس - واحد من الأفلام التي يضمنها كافيل نوع ميلودراما المرأة المجهولة - يمجد إذعان المرأة لنظام هو ينكر بظلم حقها العادل في البحث عن السعادة. يرفض فهمي للفيلم - مثل كافيل - وجهة النظر المقبولة نقديا بشكل عام بأن هذه الميلودرامات تؤكد تضحية المرأة النبيلة بسعادتها، وإنها تؤكد أن هناك أشياء أخرى أكثر أهمية من سعادة المرأة. عندما تقف ستيلا في الخارج، لا يراها أحد، وهي تنظر من خلال نافذة زفاف ابنتها ثم تلتف بابتسامة خفية، هي ليست في صورة شفقة بل هيئة غامضة، بطولية حولت نفسها أمام أعيننا، بدون أية مساعدة من أي رجل في عالمها. هذه لحظة تسامي (ترانسندنتالية) للتحقق الذاتي، وليست - تضحية - بالنفس.

خلال هذه الأنواع كما في كوميديا الزواج (ثانية) وميلودراما المرأة المجهولة - وبقدر مماثل، كل نظام نسج خيوط الأنواع الذي انبثق في منتصف

(•) يلاحظ كافيل أن هذا ملمحا يميز أفلاما من هذا النوع عن مدام بوفاري وآنا كارينا ولابد من ملاحظة أن هذا ما يميز تماما الميلودراما الأمريكية عن أفلام كينجي ميزوجوش في اليابان التي تبدو أنها تقدم ما يتوازى معها. حقيقة ربما تبدو أفلام أوزو في علاقة حميمة مع تلك الأفلام الأمريكية.

الثلاثينيات – ورثت الأفلام الهوليودية الكلاسيكية الإيمان الفيكتورى بالقوى المذهلة والمرعبة للنساء وأنجزت أمنية راسخة للقرن التاسع عشر بإحلال "امرأة جديدة" على مرأى البصر.

على مدى عقد من الزمان أو تقريبا بعد ١٩٣٤، صارت الأفلام الهوليودية فكريا، متجزئة مثل شبكة تلفزيونية الآن. لم يكن تنوع الأنواع على أساس معارضة أيديولوجية، إنما انبثق من حزمة شائعة من أفكار وجسد مألوف من المعرفة – على مستوى معين، معرفة بوسيط السينما. ولكن عند منتصف الأربعينات بدأ هذا الشيوع يتراجع. برغم استمرار أفلام مثل ضلع آدم، رسالة من امرأة مجهولة وسيئة السمعة فى الحافظ على ارتباط عقيدى مع الرؤية الهوليودية الكلاسيكية، إلا أنه كان هناك ميل نكوصى بدأ نجمه فى الصعود.

أفكر فى الفيلم الأسود، مثلا، كنكوصى لأنه قد تنكر لصورة الميلودرامات والكوميديا الهوليودية الكلاسيكية دون أن يكتسب أفكارهما. فى – فيلم -تعويض مزدوج هناك لحظة تجسد هذا الفشل. بينما فريد ماكمورى يكافح لقتل زوجها، تجلس باربارا سترا نويك فى صمت على المقعد الأمامى للسيارة. تمسك الكاميرا بنظرة وجهها، التى تهدف لإثبات أنها التجسيد للشر. حتى فى مواجهة الكاميرا، تظل غير معروفة لنا، مثل ستيلا دالاس (لعبت نفس الدور باربارا ستانويك بطبيعة الحال). عندما تبتعد عن مشاهدة عرس ابنتها وتبتسم ابتسامة خفية. ستيلا دالاس مثل غيره من الميلودرامات والكوميديات الكلاسيكية الهوليودية يفسر مجهولية المرأة كتعبير عن إنسانيتها، تشق طريقها عبر ارتباطنا بها. فيلم تعويض مزدوج منسحبا من هذا الفهم دون الاعتراف به – فهم عن المرأة، عن الإنسانية، عن الكاميرا وعن وسيط الفيلم – يفسر مجهولية المرأة كعلامة لعدم إنسانيتها، مما يخول لفريد مكامورى قتلها – لكن وأسفاه متأخر جدا – فى نهاية الفيلم.

بمجئ الخمسينات كانت الأفلام الأمريكية منقسمة أيديولوجيا بطريقة تعكس الاختلافات السياسية – ولسوء الحظ، الخطابة السياسية المزيفة – لبلد اهتز بشدة بسبب بارانويا الفترة المكارثية. أخذت الأفلام "المتحررة" والمحافظة داخل كل من أنواع الخمسينيات الرئيسية تضرب في الاتجاهات المعاكسة لها، كما يطرح بيتر بسكيند في مشاهدة تعنى تصديق، دراسته للأفلام الهوليودية لهذه الفترة[1]. ممكن باستثناء عدد من مخرجي الجيل الأكبر سنا، مثل فورد، هواكس، هيتشكوك وسيرك فإن صوت – وضمير – هوليوود الكلاسيكي قد سقط صامتا.

كان جمهور هوليوود منقسما، الجيل الأكبر سنا، نفس جمهور الأفلام الكلاسيكية الهوليودية، لزم بيته وشاهد التلفزيون. لماذا هجر رجال ونساء هذا الجيل الأفلام، أو هجرتهم الأفلام، ليس بأقل من سر غامض من لماذا تضامنوا ذات يوم مع أفلام تتحدث معهم بجدية عظيمة. لم يصدقوا بالتأكيد أن أمريكا الخمسينات قد أنجزت فعليًا الاستلهامات الترانسندنتالية المعبر عنها بأفلام قد حفظوها فعليا عن ظهر قلب. وعلاوة على انحيازه لطمأنينة التلفزيون فإن ما يحدث الآن لن يتخلى فعليا عنه، وأنه قد كدح في مجتمع إنساني بعد كل شيء. في نفس الوقت فإن الروك أندرول (بوعده الإغوائي في تخطى كل الحواجز في الحال وليست السينما (حيث تعزل الشاشة الجمهور عن عالم أحلامه) قد ألهب خيال الشباب. قدر السينما في أمريكا، والتوق كي تصير أكثر إنسانية كما عبرت عنها، معلقان ولا يزالان لم يفصل فيهما بعد.

في الخمسينيات، جيل جديد من المخرجين الأمريكيين، ربما يعد نيكولاس راى هو الأكثر موهبة بينهم، جعلوا من "انفصال الجيل" موضوعهم الأثير في أفلامهم حد، تطابقهم مع الشبان، وقد سكنوا مثل هذه الأمور باعتبارها فشل للسلف الأمريكي في أن يتركوا للخلف شيئا ذا قيمة. حاولت طليعة An avant-garde إبداع سينما أمريكية جديدة – لسوء الحظ، بدون القيام بتعلم الشئ الأولى عن السلف.

---

(١) بيتر بسكيند مشاهدة تعنى تصديق (نيويورك: كتب بانثيون. ١٩٨٣).

كافح "منهج الأداء" أن يفعم السينما بأصـــلة كانت تتلمص مـــنها، وذلك كما فعلت سينما الحقيقة الوثائقية فى الستينات. لكن برغم كل هذه الفعالية، انجرفت الــسينما الأمريكية بعيدا عن مصادرها وحتى عن ذكرى إنجازاتها فى الماضـــى. فقــدت أمريكا إدراكا لم يتم إصلاحه منذ ذلك الحين.

وكشهادة على الأزمة الخلاقة المواجهة بعقم فإن هوليوود بكـــل وضــوح تعتزم إنتاج أفلام مساوية أخلاقيا لألعاب الفيديو – أفلام مقلدة للتهكم على وجودنـــا المحفوف بالخطر ككائنات حية كما أنها تنكر وجود أى شىء مهم فى الأفق.

عندما أقول بفقد الإدراك، فأنا أعنى بالتأكيد ضمنا أن هنـــاك فــشلا فـــى التعليم وبدوره فى النقد. حتى اليوم فإن طلاب السينما بأمريكا يتعلمون (ومعظم نقد السينما المعاصر يوافق على ذلك) أن ينبذوا كوميديات الزواج (ثانية) مثل حـــدث ذات ليلة والتعامل معها كمجرد "حكايات ملفقة لمواجهة الكساد الاقتـــصادى" وأن يحتقروا ميلودرامات من قبيل ستيلا دالاس باعتبارها ذات ميـــول رجعيـــة تجـــاه المرأة.

من المثير بوجه خاص أن الجيشان الحالى فى نقد الفيلم النسوى ما يـــزال بعيدا عن الاهتمام التام بعمق النسوية لأفلام هوليوود الكلاسيكية. جزئيا، يدل هـــذا العمى على ذلك الامتداد السيال للقبول الدوجماتى، داخل أقسام السينما الأكاديميـــة لعدد من النظريات الإغوائية – ولكن – المعيبة. تعد نظرية لـــورا ميلفـــى بوجـــه خاص هى الأكثر تألقا فيما بين ناقدات السينما النسوية حيـــث تـــرى أن الأفـــلام الهوليودية الكلاسيكية قد حاصرت النساء إلى حد وضـــعها فـــى مكانـــة الأشـــياء الخاصة بكاميرا النظرة الذكورية. بقبوله بتلك المقدمة، يكون النقد النسوى قد فشل فى إدراك أن الكاميرا فى أفلام هوليوود الكلاسيكية لا تتطابق ببساطة مع ســـلطة النظام البطريركى. بالأحرى فإن الأفلام تضطلع ب وتستكشف اســـتدلالات أحـــد الاكتشافات الرئيسية لجريفيث عن الكاميرا، أيضا أحد المصادر العميقة للجاذبيـــة الشاملة للسينما: فى إيجابيتها وفى وساطتها، وفى قواها للإبداع وحدود تلك القوى،

فالكاميرا هى رجل وأنثى (هذه إحدى الثيمات الأساسية لهيتشكوك – النظرة القاتلة).

عمى النقد عن إنجازات السينما الأمريكية يذهب أعمق من التأثير العابر لأى نظرية خاصة. ومع كل ذلك، فقد أشرت إلى أنه حتى صدور "مطاردات السعادة" أربعين عاما بعد عرض الأفلام، لم يستطع ناقد أن يبين بوضوح بالفعل ما قالته كوميديات الزواج (ثانية) – ما بين الأفلام الأكثر جماهيرية التى عرضت.

الفجوة التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار هى ليست بين قراءات من قبيل قراءة كافيل وبين الطرق التى اختبر بها الجمهور تلك الأفلام (لا أعتقد بوجود مثل هذه الفجوة) وإنما هى بين الطرق التى تختبر فيها نحن الأفلام وبين الطرق التى على نحو عادى نتحدث بها عنها. وما يجعل هذه الفجوة ممكنة هى حقيقة أن تلك الأفلام تموضع شئون الحميمية وهى تفعل ذلك بلغة غير مباشرة وصمت. ومنذ بدايات تاريخ السينما، وما يجعلها فعليا تحل محل داخل ومابين مشاهدين صامتين فى تلك القاعات المظلمة هو أنها تمتلك غموضا. كان الفيلم فى الثلاثينيات والأربعينيات هو الوسيط الأساسى لثقافتنا، وحتى خطاب العامة عن السينما (دون شك ظل هذا حقيقيا أيضا فى النقاش الخاص) لم يحاول أبدا أن يسبر غور حقيقة تجربتنا مع الأفلام. لكن ربما لا يدهشنا ذلك، لأنه ببساطة يؤكد على حقيقة أن الأفلام عبرت عن أفكار ليس لها مخرج (حل) آخر فى مجتمعنا. فيما عدا خطاب الأفلام ذاتها، فإن تجربة أمريكا عن الأفلام، إدراكها للسينما هى دائما ولا تزال غير مبينة بوضوح وغير واعية. كى نكون قادرين على إدراك تأثير السينما على المجتمع، فيجب أن يصل هذا الإدراك إلى الضمير (الوعى) وهنا يجب أن يؤدى النقد دوره.

تمارس الأفلام قبضتها علينا، قبضة نشارك فى خلقها، مجسدة أشواقنا ومخاوفنا العميقة. كى نعرف تأثير سينما، لابد أن نعرف القبضة التى تمارسها علينا. ولكى نعرف القبضة التى تمارسها علينا لابد أن نعرف أنفسنا موضوعيا. وكى نعرف أنفسنا موضوعيا، فلابد أن نعرف تأثير الأفلام فى حياتنا. فكرة النقد

الملهمة كي تكون موضوعية ومتأصلة في آن واحد في التجربة النقدية (كذلك هناك فكرة أخرى بمصادرها الأمريكية وغير الأمريكية لا تستطيع أن تكشف الغموض) هي تلك التي علمني إياها ستانلي كافيل وترتبط بأسماء كانت، إيمرسون، ثوريو، كيركجارد، نيتشه، فرويد، هيدجر وويتشنجنتين وكافيل نفسه. يتخلى هذا النقد عن الأمنية – دون التخلي عن محركها – كي نعثر على منهجية ستوفر لنا وضعا غير قابل للتحدي كي نقف خارج خبرتنا نفسها. إنها معتقد رئيس للترانسندنتالية الأمريكية الذي يجعل من هذه المكانة خادعة: لن نستطيع الوصول إلى حقيقة موضوعية بدون استشارة خبرتنا.

وقد أحسوا بالتقليدية من قبل المنهجيات النقدية لما بعد الحداثة، يرفض الكثير من نقاد السينما الأكاديميين تجربتهم للأفلام الكلاسيكية الهوليودية، يرفضون السماح بتعاطي التعليم عنها. على نحو يمكن التنبؤ به، بعيد النقد الناتج تأكيد ميل تفوق الأفلام وجمهورها بإعادة صدى نزعة حميمية قديمة في الحياة الثقافية الأمريكية، يبعد ذلك النقد أكثر ما يبطل قمع هذه الأفلام والأفكار التي تقدمها.

نستطيع نحن النقاد لعب دورنا في نفي ذلك القمع لو أننا أدينا أفعالنا النقدية بروح الأفلام الكلاسيكية الهوليودية. مثل شخصية كاري جرانب في قصة فيلادلفيا، نحتاج إلى الحصافة للمطالبة بأن نحدد لأنفسنا ما هو هام حقيقة وما هو ليس كذلك(*). نحتاج بطريقة متساوية أيضا إلى ما أظهره جرانت (كاري) في Bringing up Baby عندما أخذ يعوض عن نقص انهماكه في الحياة الدنيوية بأن أعلن لكاترين هيبورن، في اللحظات الأخيرة من الفيلم، حقيقة تجربة يوم قضياه معا: بأنه لم يستمتع بمثل هذا الوقت في حياته كلها. ونحن لن نستطيع لعب دورنا في إحياء روح الأفلام التي نحبها بدون البرهنة، في نقدنا على حقيقة خبرتنا مع هذه الأفلام، لم نستمتع أبدا في حياتنا بأكثر مما استمتعنا معها.

(*) بالنسبة لتقدير الارتباط وثيق الصلة بهذا النموذج والآخر الذي يليه. أدين بالشكر لدراسة ماريان كينى "إبداع الارتباط عند ستانلي كافيل في مطاردات السعادة" جورنال الفيلم الشعبي والتلفزيوني ٥٠-١٣٩ (شتاء ١٩٨٥)، وهي الأكثر عمقا ونفاذ بصيرة فيما يتعلق بكتابات كافيل عن السينما.

الفصل الثانى

دى. اتش. جريفيث ومولد الأفلام

لم تخترع السينما كى تجعل الأفلام ممكنة. كان العرض العــام لإخــوان لوميير فى عام ١٨٩٥ نتاجا لتطورات تكنيكية لا حصر لها حتى ســهلت أخيــرا صنع الأفلام وعرضها، لكن ابتكار السينما لم يسمح للأفلام أن تنهض فى الحــال على النحو الذى نعرفه. صارت السينما خلال عشرة ســنوات صــناعة ضــخمة ووسيطا للتسلية الشعبية، لكن الأشكال المسيطرة هى أفلام إخباريــة، محاضــرات توعية بأهمية السياحة، أفلام من فصول الفودفيل، أفلام احتيــال، وأفــلام اللغــو الكوميدى.

حصلت نقطة التحول عام ١٩٠٨. وذلك مع النمــو المفــاجئ للمــسارح النيكلية، وهى معدة باحترام أساسا لعرض الأفلام، فتحول المنتجون إلى هذه الحالة "التقليدية" الكوميدية – لمعالجات الروايات والمسرحيات، وصار الــسرد الــدرامى الشكل المسيطر للسينما، وظل إلى يومنا هذا. فى النقطة الحدية تلك – وبــالأحرى الغامضة – ربطت تكنولوجيا السينما بحسم بفكرة المراحلة الأولى للأفلام. والأمر ليس مصادقة على نحو تام، فقد كانت ١٩٠٨ هى نفسها السنة التى بدأ فيها دافيــد وارك جريفيث إخراج أول أفلامه.

كان جريفيث ممثلا مجتهدا من كينتاكى، لا يزال شابا، مع شحوب أحلامه فى نجاحه ككاتب مسرحى. فى حالة يأس، قبل العمــل مــع شــركة بيــوجراف الأمريكية كممثل سينما. وعندما احتاجت بيوجراف مخرجا جديدا، تقدم جريفيــث الصفوف. فى الخمس سنوات التالية، الذى عمل فيها لحــساب بيــوجراف، قــام

جريفيت بإخراج خمسمائة فيلم دراسى قصير فى كل نوع خيالى، كنز ثمين لا ينضب لطلاب السينما.

فى عام ١٩١٣، اتخذ جريفيث خطوته المصيرية، فقد هجر بيوجراف. عندما رفضت الشركة عرض Judith of Bethulia فيلمه الروائى الطويل. بعدها سدد ضرباته بنفسه، فقد أنتج وأخرج كذلك سلسلة من الشرائط الروائية الممتازة فنتج عنها مولد أمة (١٩١٥)، الفيلم الذى أظهر للعالم على نحو كامل ما يمكن أن تكون عليه الأفلام شديدة التأثير. حقق مولد أمة نجاحا تجاريا مذهلا، لكن حاصره الجدال منذ البداية. فقد حوصر من قبل كيوكليو كلان الناهضة وإن ايه ايه سى بى بحشودها المعارضة محاولين حظر - عرض - الفيلم. صدم جريفيث بسبب اتهامه بأن فيلمه أشعل فتيل الكراهية العنصرية. فمع كل الاعتبارات، لم يكن ذلك قصده الواعى. فى معرض الدفاع عنه فى مواجهة تلك التهم، قال البعض أنه أنفق كل ما ربحه من مولد أمة لإنتاج "تعصب" فيلمه الساحر، الذى لا يصدق ولكنه حقق انهيارا تجاريا.

صار مديونا بعمق، فحاول جريفيث أن يستعيد استقلاله المالى. صنع عددا من أفلامه العظيمة، بعد سنوات من نهاية الحرب العالمية الأولى، من بينها براعم مكسورة، قلب سوزى الحقيقى (وهو المفضل عندى) الطريق للشرق، يتامى الرياح. ومع ذلك فلم يحقق مكانته وقوته فى صناعة السينما.

صارت للأفلام إدارة أعمال متعاونة عملاقة مركزها هوليوود، بنظام عقلانى لإنتاج الاستديو الذى لم يرضى هوى جريفيث أبدا. وباطراد أصبح صعبا بالنسبة له أن يجد دعما لمشاريعه، وفى سنواته الأخيرة كان شخصا مثيرا للرثاء كثير التردد على هوليوود، منبوذا من قبل الصناعة المدينة له بالكثير. ولكن ليس هناك محل للاستفاضة فى مناخوليا الكشف عن عقدة حكاية جريفيث.

تتشابه سنوات جريفيث في بيوجراف مع سنوات هايدن في اســتيرهازى. فقد أخرج فى عمل متواصل فيلمين أسبوعيا لمدة تزيد عن الخمس سنوات مقــدما فرصا هائلة للتجريب. فلو أن فكرة ما لم تنجح فى المرة الأولى، يحاول مرة ثانية وثالثة. تعد دراسة تطور أفلام جريفيث – في بيوجراف مــن عــام ١٩٠٨ حتــى ١٩١٣، في حد ذاتها شهادة عن ولادة الأفلام سنة بسنة، شهرا بــشهر وأســبوعا بأسبوع.

ذات مرة تعلم طلاب السينما أن جريفيث قد ابتدع وحده ما يمكن أن يسمى بمرونة "نحو السينما" – القطع المترابط، اللقطات القريبة، لقطات وجهات النظــر، لقطات حدقة العين، الإضاءة المعبرة، المونتاج المتوازى والتقنيات الأخرى والحيل الشكلية التى وظفتها الأفلام لمدة تزيد عن سبعين عاما (وقت كتابة هذه الدراســات – م). بينت مؤسسة تعليم حالية بوضوح أن جريفيث لم يبدأ فعليا أيا من الابتكــارا التى كانت ذات يوم مرتبطة باسمه. لقد وهبــه الأســلاف – الحــق – فــى كــل ابتكاراته. رغم أن أفلامه قد استلزمت بشكل أساسى فى هذه العملية المعقدة، فــإن جريفيث لم يكن المتحرك الأول فى تطور وتأسيس موضع القواعد والممارســات التى تكون "نحو الأفلام".

ومع ذلك كلما تأملت أكثر تاريخ السينما الغامض، كلما تعمقــت قنــاعتى بمرتبة جريفيت المركزية فيها. بدون هايدن، كانت السيمفونية ستتطور، لكن بدون سيمفونيات ورباعيات وسوناتات هايدن، وبدون الأفكار الموسيقية التى تجلت فــى هذه النماذج، لم يكن لبيتهوفن أن يصبح بيتهوفن الذى نعرفه. فبــدون جريفيــت، كانت الأفلام ستطور قواعدها النحوية وكانت هوليود ستصير هوليود لكن شــابلن لن يصبح شابلن، ولا هيتشكوك هيتشكوك، ولا رينوار هو نفسه رينــوار. ونفــس الكلام ينطبق على مورناو، ودراير، وفون ستروهايم، وايزنشتين، وفورد أو فــون سترنبرج. فلا يمكن قياس مركزية جريفيث فى ذلك الإرث الذى تركه لكل الأفلام

التالية، إنا نقاس بذلك الإرث الذى خلفه لكل صناع السينما العظام من الجيل البارع. فجريفيث بالنسبة لهم، يصعب الفرار منه. فابتداء من الفترة حيث ولدت الأفلام كما نعرفها، كان عمل جريفيث وحده الذى أظهر على نحو تام القوة الرهيبة لوسيط السينما، وكانت لأفكار جريفيث عن شروط تلك القوة التى تتطلبها – حقا ما زالت تتطلب – استجابة.

ما الأفلام وما الذى يمنحها قوتها أسئلة شغلت مطولا المجتمع فى ذات الوقت عندما أخذت الأفلام تصد غارات مبكرة ممن سيصيرون رقباء المستقبل. تعد أفلام جريفيث لبيوجراف تأكيدات لقوة الأفلام متسترة (وأحيانا غير متسترة) بمجازات كى تسوغ له إطلاق العنان لقواها الخاصة.

يمكن اعتبار إصلاح سكير (١٩٠٩) مثلا، أول فيلم ساحر من أفلام بيوجراف. إنه يروى قصة عن قوة المسرح، لكن السينما هى التى كان يقصدها جريفيث. تستحث فتاة صغيرة والدها السكير، الذى كان يضربها عندما تسكره الخمر، أن يذهب معها إلى عرض مسرحى معتدل يسمى "إصلاح سكير". فى المسرح يقطع جريفيث إلى الخلف وإلى الأمام ما بين الممثلين على المسرح وما بين الأب والإبنة داخل الجمهور. تدريجيا يبدأ الأب فى معرفة نفسه فى السكير على المسرح. عندما يبدأ الأب على خشبة المسرح فى حالة السكر ويبدأ فى ضرب فتاته الصغيرة، يلاحظ الأب بين الجمهورى ذلك فى افتتان. تلاحظه ابنته بحذر بطرف عينها. واعية بنشوة خمر المسرحية التى أخذت تمسك بتلابيبه، فقد خشت الابنة أن المسرح، مثل الويسكى، سيطلق العنان لذلك الوحش بداخله. بفضل رحمة الرب، لم يحدث هذا. بل أن قوة المسرح المتعذر فهمها أعادته إلى رشده وأنقذت روحه.

أفلام جريفيث لبيوجراف أثبتت هدفها النبيل: النقر على وتر القوة الرهيبة للسينما على أمل إنقاذ الأرواح. أثناء مولد أمة، مع ذلك، صارت رؤية جريفيث

أكثر قتامة، كما يظهر هذا فى ذلك المشهد الرائع حيث ماى مارش، وقد تغاضت عن التحذيرات، تواصل وحدها ملء المياه من النبع. فى مكان طبيعى حيث يتقزم الكائن الوحيد، جس، زنجى بدائى، يشاهد ماى مارش وهى منهمكة فى النظر إلى سنجاب يلعب فوق شجرة. يقطع جريفيث من لقطة طويلة للفتاة إلى دخول عين السنجاب. (بكلام دقيق، هذه ليست لقطة وجهة نظر، ولكنها لقطة لوجهة نظرنا نحن أو هى لا يختلف الأمر جوهريا).

يقطع بالعودة إلى الفتاة المبتهجة، غير الواعية بنفسها، ثم إلى لقطة، مشهورة بتعبيريتها لجس وهو يتوجه إلى الفناء كى يحصل على أفضل منظر لشئ ما خارج الشاشة استرعى انتباهه.



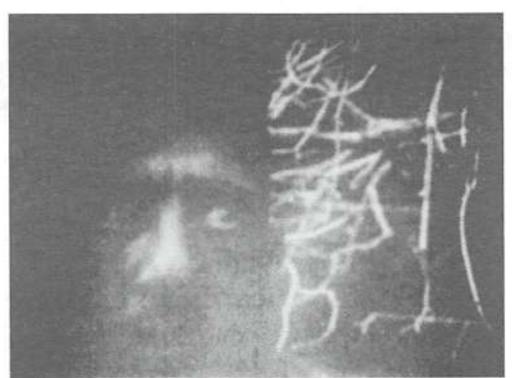




لقطة ماى مارش التى تتبع هى أقرب من السابقة لوجهة نظرها، مشيرة إلى خطورة نظرة جس، برغم، مرة أخرى، ليس هذا حرفيا لفظة من وجهة نظرها.



يقطع جريفيث مرة أخرى إلى السنجاب اللاهى ثم يعود مرة أخرى للفتاة فى متعتها وعلى نحو مخيف يسهل مهاجمتها وهى فى انهماكها غير الواعى. فى هذا السياق، فإن القطع بلقطة قريبة جدا ضيقة مكون على نحو تعبيرى لجس هو مزعج بعمق.



جس منتشى بنظراته تجاه الفتاة البريئة، يحول تمايل فروع الشجر الإطار إلى استعارة معبرة عن القوى الوحشية التى بداخله حيث يهدد انتشاؤه بخروجها.

فى الفن الدرامى لجريفيت، الذى يدين بعمق للميلودراما الفيكتورية، تصير البراءة والوحشية فى حرب ضارية للاستحواذ على الروح الإنسانى. فى المشهد الحالى، يربط جريفيت بوضوح بفعل النظر إلى هاتين القوتين المتعارضتين. لكن هل هى وجهة نظرنا نحن أم وجهة نظر جريفيت، بريئة أم وحشية؟

يسهل مهاجمة الفتاة البريئة من قبل جس ويسهل مهاجمتها من قبل الكاميرا. فى تأكيد البراءة تستبيح الكاميرا البراءة: ويعد هذا أكثر اكتشاف مقلق خلفه جريفيت للبارعين من بعده. فمهما كان قصدهم البرئ، فإن الأفلام تنبثق من ظلمة حالكة.

تهدد الوحشية لامتلاك جس، برغم ذلك فهو ليس شريرا. بل هو ضحية الخلاس الطموح لينش، هو نفسه ضحية لمتحجر المشاعر، المتقلب، لذى الخرج[*] المرائى، جس هو شخص مثير للشفقة، مثل المسطول فى فيلم منزل الظلام (١٩١٣).

فى هذا الفيلم الأخير لبيوجراف، واحدة من أهم المجازات وضوحا عن فاعليات الفن فى الخلاص، مسطول يصير منتشيا بنظراته تجاه امرأة بريئة (التأطير التعبيرى من قبل جريفيت لنظرات جس يستدعى هنا تأطيره للمسطول).



(*) أحد أبناء الشمال (بأمريكا) وهو يذهب إلى الجنوب بحثا عن مأوى وعمل وليس معه غير متاعه الشخصى يحمله على ظهره (م).

بعيون زائغة، يتقدم المسطول تجاه المرأة. ولحسن الحظ، في اللحظة الحرجة، ينساب من الحجرة المجاورة صوت عزف بيانو.

فللموسيقى، مثل ما للمسرح في إصلاح سكير القوة لإنقاذ أرواح الرجال. فالنغم الجميل يهدئ من روع المسطول وينقذه – والمرأة أيضا – من الظلمة الحالكة. ومع ذلك، فإنه في عالم مولد أمة، لا تتدخل العناية الإلهية لتجنب – حدوث – المأساة. يتقدم جس قدما تجاهها من مكانه كمشاهد خفي وببراءة يقدم نفسه لماي مارش. بقلب مكسور، يعلن حبه لها ورغبته في الزواج. وفي رد فعل مرعب، تسقط الفتاة المذعورة مغشيا عليها. يسرع جس نحوها، ويحاول بيأس أن يطمئنها وأنه لا يبغي الأذى. تقفز إلى أعلى الحافة، وجس يقترب منها، وهو متهيج المشاعر. وعندما يتقدم نحوها مرة أخرى، بوضوح كي يمنعها من القفز، تنط فتلقى حتفها. بعد دقائق، يعثر الشاب كولونيل (هنري والثال) على شقيقته الميتة. وقد أدرك ما حدث، أخذ يحدق تجاه الكاميرا، وقد تلبس وجهه قناع جامد.



يمثل والثال (وهو ممثل رائع) دوره كما لو أنه في مشهد من تراجيديا شكسبيرية، وليس ميلودراما. يكرس والثال نفسه وقد أحس بالألم واليأس للانتقام. وهذا ما يعبر عنه أداؤه – بتوجيهات جريفيت. تستحثنا نظرته تجاه الكاميرا على إدراك ذنبه، وليس براءته، لأنه يعرف داخله بأنه لا يملك الحق في إدانة جس – لأنه في هذه اللحظة، مع – وجود – الكاميرا كشاهد، مذنب يحتضن بصدره الظلام، تتملكه قوى وحشية داخله.

الجزء الثالث من مولد أمة، بانقلابه الكابوسى لقيم جريفيث الباقيـــة فـــى الذهن، يتوالى منذ لحظة – الإحساس بـــ – الذنب. فلا تتمكن عصابة كيوكلوكلان ذات الروح الانتقامية، المنبثقة من الظلام، من استعادة النظام الحق. كل ما يمكـــن فعله هو السماح لأمتنا بأن تولد ولا يمكن إنقاذ روحها. مغزى مولد أمـــة هـــو أن أمريكا قد ولدت وقد لطخت الدماء يديها. وما تزال روحها فى حاجة للإنقاذ.

تلقى رائعة جريفيث على الأفلام، وعلى أمريكا أيـــضا، بظلالهـــا. وقـــد توارى إيمانه بقدرة الأفلام على أن تمثل خلاصا لنا. كيف يمكن لها ذلـــك، بينمـــا تبرز من الظلمة الحالكة؟

لم تتمكن أفلام جريفيث بعد قطيعته مع بيوجراف الزعم لنفسها القدرة على الخلاص. يعد إلهامها متواضعا: المساعدة فى البقاء أحياء، أثناء الأوقات الحالكة، أن يأتى حلم العالم البعيد حيث تستعيد البراءة عرشها المأمول.

الفصل الثالث
جوديث من بيثوليا

كان جوديث من بيثوليا (١٩١٣) الفيلم الروائى الطويل الأول لجريفيث. وقد كرس جريفيث جهدا غير عادى وتركيزا فى عمله. حقا، امتنع بطريقة لا رجعة فيها عن العمل مع إدارة بيوجراف، الذى سبق وأخرج لحسابها ما يزيد عن خمسمائة فيلما قصيرا، وذلك بعد ما رفض تقصيره أو عرضه كفيلمين منفصلين. وظل فيلمه الأخير بمشاركة جريفيت الطويلة والإنتاجية مع بيوجراف، في تقديره الخاص، واحدا من أفضل أفلامه.

يشير كل شيء إلى الاستنتاج بأن جوديث بيثوليا هو الفيلم المفتاح فى حياته كمخرج. وهو بالفعل، يشتمل على تعقيد تكوينى يمكن تثمينه، وإخراج لثيمة أساسية، ومهارة فنية سينمائية. بالإضافة إلى، أنه يكثف صفة أصيلة عند جريفيت فى صنع الأفلام، ربما يحملها إلى أبعد حد أكثر من أى فيلم من أفلامه الأخرى. وهكذا يساعد جوديث من بيثوليا على تقديم وجهة نظر فى عمل جريفيت ككل. ومع ذلك فلم يقابل الفيلم باهتمام نقدى مستحق.

وسأتابع حديثى بوضع تصور أولى للسرد السينمائى (التقسيم إلى أجزاء من عملى الخاص).

١ - مفتتح شاعرى: يبدأ الفيلم بافتتاحية متعلقة بحياة مجتمع بيثوليا المسالم. اللقطات الأولى للبئر خارج أسوار المدينة. فنحن نرى، على سبيل المثال، المداعبات البريئة للعشاق الصغار، ناعومى وناثان (ماى مارش وروبرت هارون). ثم الأسوار الحصينة للمدينة ونرى بعد ذلك السوق الرئيسى داخل هذه

الأسوار. ثم تقدم جوديث، أرملة البطل مانسييس. ينتهى المفتتح بلقطة للبوابة النحاسية التى تحرس مدخل المدينة.

٢- التهديد الأشور ى: الأشوريون بقيادة هولوفيرنز يسيطرون على بئر بيثوليا. ناعومى ما بين الأسرى. يحاول الأشوريون دك الأسوار ولكنهم يرتدون على أعقابهم. فى المعسكر الأشورى، هولوفيرنز فى حالة غيظ ولم يكن لهذا المجون الصاخب المقام لإسعاده أن يسترضيه. ومن ثم فقد بدأت محاولة جديدة لدك أسوار المدينة واختراق بوابتها. زوج من اللقطات متكرر (إحداهما للمدافعين والأخرى للمهاجمين) ثلاث مرات، ثم تتبعها لقطة لجوديث وهى تراقب ثم لقطة لهولوفيرنز وهو ينتظر. ويتقاطع زوج جديد من اللقطات للمدافعين والمهاجمين أكثر قربا وأكثر ديناميكية بلقطة لجوديث وهى الآن تظهر بشكل أكثر استثارة ولقطة لهوفيرنز ملؤها الاهتمام والتركيز. ثم لقطات أكثر قربا وعنفا للمدافعين والمغيرين، ووابل عنيف من الرصاص ينطلق من كل مكان جاوز الحد داخل المشهد. أخيرا لقطة لجوديث تتبعها صورة لآلة حربية عملاقة أحضرت خصيصا للبوابة، ومع ذلك تصمد البوابة.

٣- الحصار: هولفيرنز يأخذ بالمشورة. الأشوريون يحاصرون بيثوليا. هناك لقطات للمعاناة داخل بيثوليا (على سبيل المثال، التقطير الشديد فى الماء للعطشى البيثوليين). يأتى الناس إلى جوديث طالبين منها أن تقودهم. جوديث فى حالة يأس ولكنها من ثم ترى رؤية لـ"فعل سيطول الحديث عنه عبر الأجيال" (لكن لن تتوضح لنا رؤية جوديث). ترتدى ثياب المسوح والرماد وتزين نفسها بأردية الفرح. فى المعسكر الأشورى. يحمل هولوفيرنز نفاذ صبره وإحباطه على قواده. جوديث، محجبة، تأخذ طريقها تجاه المعسكر الأشورى لتنفذ خطتها.

٤- الإغواء: تدخل جوديث خيمته هولوفيرنز وتبدأ فى عملية إغرائه. بإثارة تتجنب ملامسته. أخيرا تترك خيرمته (وقد رفرف قلبه شوقا إليها). هناك صلاة فى سوق بيثوليا الرئيسى. يأتى أحد خصيان هولوفيرنز إلى خيمة جوديث

ويعلن أن هولوفيرنز مستعد أن يراها وعليها أن تعد نفسها. عنوان يخبرنا بما يمكننا على كل حال مشاهدته. استثارة جوديث بسبب جحافل الهجوم. لقطات لهولوفيرنز تتقاطع مع لقطات أخرى: جوديث فى حالة تطلع مثير وحالة يأس تنتاب الجنود المسئولين عن الهجوم، محاولة البثوليين الوصول إلى البئر، وتجديد العراك حول الأسوار وناعومى وناثان كل على حده. هولوفيرنز يطرد الراقصات الشهوانيات من العبيد (... راقصات السمك المشهورات من العبد المبجل نن). جوديث، وقد ترددت إزاء ما ستفعله، يقع بصرها على خادمها المسن الوفى، وتحاول أن تستجمع قوتها بالصلاة. الخصيان يستدعون جوديث فى خيمة هولوفيرنز، بإغراء تقوم جوديث بإغواء هولوفيرنز على الشرب، تعيد ملء كأسه حتى الثمالة فيسقط مغشيا مخمورا. تتردد عندما تراه لا حول له ولا قوة تعانق رأسه فى لحظة. ثم يقطع جريفيث لصور للقتلى البثوليين وقد سقطوا فى محاولتهم استرداد البئر، وآخرين يعانون بالسوق الرئيسى لبيثوليا. يعود جريفيث لجوديث التى تخلع سيف هولوفيرنز من غمده لتضربه. ثم يقطع جريفيث إلى ما هو خارج الخيمة.

٥- انتصار بيثوليا: عندما يكتشف الأشوريون أن قائدهم قتل تحدث فوضى فى صفوفهم. فى سوق بيثوليا، جوديث تكشف بزهو عن رأس هولوفيرنز المقتول، جنود بيثوليا وقد تغير حالهم، يتدفقون تجاه البوابة المزود عنها، يهزمون الأشوريين، ويدكون معسكرهم. ناعومى وناثان مرة أخرى معا.

٦- ختام: تمر جوديث خلال السوق. ينحنى البثوليون أماها وهى تسير قدما خارج الكادر.

لابد لأى نقاش لفيلم جوديث من بيثوليا أن يبدأ بتأمل شخصية جوديث، وبالذات جنسيتها (مظاهر الرجولة أو الأنوثة لديها – م).

يجدر ملاحظة جنسية جوديث فى سياق فيلم جريفث بطريقتين عامتين: أنوثتها ورجولتها. على عكس، مثلا، "فتيات" كليليان جيش، تعتبر جوديث أنثى

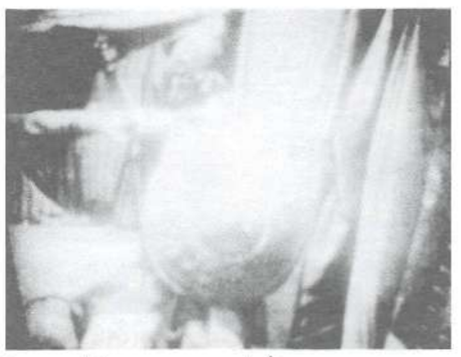
مكتملة الأنوثة، رغم أن بلانش سويت كانت تبلغ فى ذاك الحين خمسة عشر سنة فقط. و لأنوثة جوديث ثلاثة مظاهر:

١- جمال جوديث الأنثوى. يقدم جريفيت جمال جوديث الأنثوى مباشرة للمشاهد. يعطينا جريفيث صورا لجوديث سواء عبر التجليات المثالية للسيدة مريم العذراء الفيكتورية أو عبر اشتقاقاته المنتشرة للتصرف الفتياتى المحبب (القفز لأعلى أو لأسفل بحماسة.. وما شابه ذلك). وتعتبر هذه الصور تمثلات "حميمية" ومألوفة عند جريفيث (يعتبر تقديم ناعومى وناثان، فى هذا السياق، "حميميا"، مع تأكيد الكاميرا للسيطرة على شخصياتها، وهى إذ تعرض رقة قلبهما، تعاملهما كطفلين). فى لقطات جوديث مرتدية ثياب المسوح والرماد، فإن التأثير المألوف المثالى (العاطفى) لماكياج جريفيث تم استبعادة فى لقطات يتطلع فيها كارل دراير - فى فيلم - عاطفة جان دارك إلى اعترافها بأن وجه المرأة لابد وأن يغطى بالجلد.

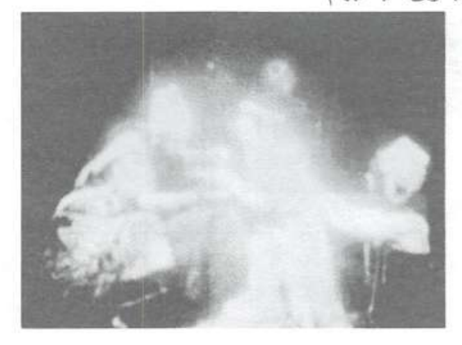


تعكس لقطات معينة لجوديث وهى تتأهل لإغراء هولوفيرنز، وتشترك فى ذلك الإغراء، تسليما حقيقيا (مرة أخرى، هو نادر فى صور جريفيث عن النساء) بأن تلك المرأة ذات جسد من لحم يشتمل على، مثلا، إبطين ونهدين.

٢- إدراك جوديث للجنسية. يعتبر إدراكها وسيطرتها على كل مرحلة من الإغواء تتمة لجمال جوديث. تتجلى ثقتها النسائية بجنسيتها الخاصة فـي خـيلاء مشيتها الطاووسية، مرتدية أردية الفرح، بطقم كامل، حيـث لا ينكـشف جمالهـا الإغوائى، وبطريقة واعية اضطلعت بهذه التغطية. وهكذا أصبحت يدا جوديـث - خاصة - أدوات الإغواء. التركيز على الأيدى، بتأثير استخدام خط إطار الصورة كذلك الملبس والإيماءة، هو واحد من الخطط الأساسية للفيلم. أنوثة جوديث، إذن، معبر عنها عبر يديها، ورجولة هولوفيرنز تتركز فى يديه. على سـبيل المثـال، عندما يأتى إلى مدخل خيمة جوديث، يدخل الصورة وتسبقه يداه أولا.



ما أن تدخل جوديث خيمته لأول مرة، تغير كل مرحلة للإغواء محـسوبة فى حركة أو إيماءة لأيديهما. تتقاطع الصورة المشحونة على نحو شـهوانى ليـد هولوفيرنز للوصول إلى يد عازفه عن تحقيق ما ظلت تمنيه به، مـع البيثـولين، متوسلين الماء، وهم يدون أياديهم المستعطفة معا.



عندما تقل جوديث هولوفيرنز، أشير إلى موته بتوقف حركة يديه (ظــلال من ابتزاز هيتشكوك). إنها يدا جوديث، وقد تغيرتا الآن، تمسكان بمهارة السيف.

٣- رغبة جوديث، عندما يستخدم الأشوريون كل حيلهم لاقتحــام البوابــة النحاسية العظيمة، صورت المعركة بتعبيرات جنسية بوضوح، كما لو كنا بــإزاء محاولة اغتصاب: بثوليا هى، كما لو كانت، امرأة مهددة باقتحام عنيــف.. يجعــل العنوان المتجمع فوق المشهد هذا التوازى واضحا: "لن يستطيع هولوفيرنز اقتحام البوابة النحاسية فحسب بل إنه لن يستطيع انتهاك ثغرة بشخصه", وذروة المــشهد هى فى الظهور المخيف والمفاجئ لآلة الاقتحام العسكرية العملاقة.



تتقاطع لقطات المعركة، بقطع لكريشندو متــوتر، مــع لقطــات مكــررة لهولوفيرنز منتظرا فى خيمته وجوديث تراقب المعركة من نافذتها، تترابط لقطات جوديث وهولوفيرنز فى تكويناتهما. فى الحقيقة، وفى خلال الفيلم، يميــل الجــانى الأيسر للإطار إلى أن يســيطر عليه حضــور جوديث أو حضــور هولــوفيرنز، مما يدل ضمنا على الرابطة بينهما.



وقد وصل العرض إلى ذروته بصورة الآلة العملاقة، فامتلأت جوديث بإثارة متزايدة. عندما تسلم جوديث نفسها تحت إمرة يدى هولوفيرنز، متظاهرة بعرض نفسها، ولكنها بالفعل تريد قتله، فتجد نفسها تسقط جنسيا فى سحره، وفى موقف – حرج، نوعا ما، لقد أشعل عاطفتها حتى قبل أن يتقابلا.

برغم مقاصد جوديث، تقوم على نحو مؤلم بإغرائه لا لتقتله بل كى تثير انفعاله العاطفى. ليس الأمر على هذا النحو، فى نشوتها إزاء عدوها، تحركها فكرة أنه خير (كما هو الأمر، على سبيل المثال، من فتاه الجبل، التى هامت حبا بالشاذار فى الحكاية البابلونية بفيلم التعصب). يعلن عنوان المشهد "... ويصير هولوفيرنز نبيلا فى عيون جوديث" لكن جريفيت يستخدم "نبيل" طبقا للغة التوراتية مميزا أغلب عناوين الفيلم ("بالكاد يمتنع ناثان عن الذهاب لنجدة ناعومى" هذا أكثر العناوين بروزا) ولا يعنى شيئا أكثر من كونه "رائع". لا تفكر جوديث أثناء إغوائها هولوفيرنز فى أية معانى أخلاقية، وليس هناك أية فكرة عن زواج أو أسرة تثير عاطفتها.

القول بأن حيل مستحضرات التجميل تمتلك القوة كى تغرى و/أو تخدع الرجال الصالحين هو حقيقة أساسية للحياة فى السرد الكلى عند جريفيت. إنها استراتيجية هؤلاء النساء الدنيويات فى استثارة رجال جديرين بحق، بينما فى نفس الوقت يتم تمثيل وجه برئ على نحو مزيف إلى الدنيا. فى فيلم قلب سوزى الحقيقى (١٩١٩)، يزيل وليم الغشاوة عندما يعرف طبيعة بيتينا الحقيقية: ربما يحدث فقط فى فيلم الوردة البيضاء (١٩٢٣) لجريفيث المثير للجدل نجاحا فى طرح ثيمة أن الرجل الصالح الذى يلتهب والأكثر عاطفيا من قبل الحضور الشهوانى لمرأة هو يعرف أنه أمر "شرير". لكن تمثيل جوديث الصالحة فى الوقوع فى هوى هولوفيرنز الرائع والوحشى أيضا هو أمر لا ريب فريد فى كل أفلام جريفيت من حيث اعترافه وقبوله بالجانب القاتم للرغبة الجنسية لمرأة.

تعتبر جوديث امرأة من قمة رأسها حتى اخمص قدميها، لذا فإن المظهر الثانى لجنسيتها الجدير بالإشارة إليه هو أن شعب بيثوليا قد دعاها لتكون قائدهم وهذا يعنى، كما يفهمه جريفيت، انتحال دور رجل. بينما تشاهد جوديث منظر المعركة، تنتثار على نحو مرئى، كما لو كان اختراق الآشوريين هو جزء من رغباتها. لكن يضنيها الذنب أيضا. فهى تريد أن تستجيب للدعوة البثولية، لكنها تشعر بأن لا حول لها فى قيادتهم أثناء المعركة. فى هذه الحالة يتتابعها مزيجا من الاستثارة واليأس، فيما تتبدى عليه صورة جوديث لأول مرة – صورة، على نحو دلالى، يمنعها جريفيث عن المشاهد، رغم أن تمثيل الصورة المقدسة هو أحد مميزاته (كدليل، وعلى سبيل المثال، الضمير المنتقم، وفى Home sweet home وحتى فى مولد أمة).

ترتدى جوديث، فى سبيل أداء صورتها، ثياب الفرح وتذهب إلى هولوفيرنز، كما لو كان عروسه.

ولاستكمال دورها المتصور، فيجب أن تقسو على نفسها، بقهرها لرغبتها الخاصة. وهكذا يحدث نضال مصيرى داخل خيمة هولوفيرنز، ما الذى سيؤول إليه هذا النضال المحدد؟

لحسن الحظ، يقع بصر جوديث على خادمها العجوز الوفى. على نحو رائع، يوجد الخادم فى لقطة – فى – عمق الكادر من جوديث على الناحية اليسرى الأمامية، الخادم فى الخلفية، وهناك رقيب يدخن فى الناحية اليمنى الأمامية. بصريا، الرقيب مع البئر خارج بوابة بيثوليا – مباشرة يترابط بظله الخاص وعلى نحو عكسى عن طريق المياة نار المعارضة التى تشتعل خلال الفيلم.



يتقاطع هذه اللقطة مع تمثيل حادث مواز: تربص مجموعة من أهالى بيثوليا الشجعان تحاول دفع المياه من البئر المحاصر. يعنى هذا التقاطع فى عمل جريفيث ضمنيا الارتباط الفيزقى التام. وبرغم أن جوديث لا تستطيع رؤية هذا العرض من البربرية، فإن رؤية الخادم فى هذه اللحظة بالذات هو وظيفيا معادلا لذاك المنظر، فإنه يخدم فى جعل جوديث متفهمة لمعاناة شعبها. نوبة اشمئزاز تمر عبر جوديث، اشمئزاز من جسدها الذى على نحو خطيئى يريد أن يكون مصدر جاذبية على حساب معاناة شعبها، وذلك كما أتصور. لذا فهى تبتهل إلى الله من أجل أن يعضدها. تتحدث جوديث مع هولوفيرنز لطرد خصيانه حتى تكون وحدها خادمته هذه الليلة. وحدها مع هولوفيرنز فى خيمته، تجد نفسها مرة أخرى مستثارة بالرغبة. على نحو متكرر، تملأ كأسه وتدفعه لمزيد من الخمر حتى يصل بنفسه إلى حالة الثمالة. للحظة تحتضن رأسه بذراعيها، ولكن من ثم تظهر لها رؤية ثانية. يصف المصور السينمائى كارل براون هذه اللحظة: ذروة موضوعية، كما أدركتها، كانت أن نصور – ما بداخلها من – أفكار. كان يستطيع فعل ذلك أيضا. إننى أراه. ففى جوديث من بيثوليا، كان هناك منظر حيث تقف جوديث حول شخصية هولوفيرنز النائم، والسيف بيدها. ترفع السيف ثم تتردد. شفقة ورحمة يضعفانها إلى حد أن تصير عديمة الإرادة. يترقرق وجهها أحيانا إلى حد الحب. ثم تفكر، وبينما هى ما تزال تفكر، تمتلئ الشاشة بتلك الجثث المنهوشة لهؤلاء، من أبناء شعبها، ذبحوا من قبل هولوفيرنز ذاته. ومن ثم يصير وجهها ممتلئا بالكراهية عندما تستجمع قوتها فى غمد سيفها داخل عنق ذلك الذى لم يكن رجلا وإنما وحش برائحة نتنة(*).

(*) كارل براون، مغامرات مع دى. دبليو. جريفيث (نيويورك: فارر، شتراوس أند جيروكسى ١٩٧٣) ص١٢.

بالفعل ما يعرضه جريفيث هنا ليس، كما لو كان، تفكيرا طبيعيا، وإنما رؤية هبة – من الله – عند ما تتحول جوديث مع هذه الرؤية الثانية، تتبعث الرجولة من يدى هولوفيرنز وتحيا فيها.

فى اللغة المجازية عند جريفيث تجتاز مدينة بيثوليا نفسها تحـولا جنـسيا موازيا. الصورة الذروة لاندحار الأشوريين هى لقطة أهل بيثوليا المنتصرين وهم يتدفقون تجاه البوابة النحاسية. وعلى عكس الصور المبكرة لبيثوليا كامرأة، يجسد جريفيت صورا هنا للمدينة كرجل جسور.



يركز جوديث من بيثوليا على النضال الدرامى داخل جوديث – روحيـا، حتى لو صوره فى معانى جنسية وعكسه من قبل الكفاح المسلح بـين البيثـوليين والأشوريين – وذلك كى ينجز فعلا يظهر إنه يرفض طبيعتها الأنثوية. كيف يمكن لهذا النضال، وبخاصة إرادته المنتصرة والمحررة، أن تتوافق مع التأكيد، أصولى بالنسبة لعمل جريفيت، على نظام يمكن فيه للجنسية أن تتحقق طبيعيا فقط عبر حب بدون زواج؟

كى نبدأ الإجابة على هذا السؤال، من الضرورى تأمـل فهـم جريفيـت للتاريخ الطبيعى لأى امرأة. عندما تنمو امرأة من رضيع وطفل وتصير فتاة، تبدأ بالتوازى فى اللعب بالعرائس وتبدأ فى تطوير (فى البداية دون وعى) القدرة على جذب رجال. عندما تنمو وتتفتح تجاه امرأة صغيرة، يصير التغير مزدوجا. بدون

درس للطرق المراوغة فى استخدام أدوات التجميل (كما عند، مثلا، ماى مارش فى الوردة البيضاء، ليليان جيش، على العكس، غير قادرة بسبب بنيتها الجسدية أن تسيطر على أبسط طرق المراوغة) فأن تستمر فى التصرف بشكل عام كفتاة. لكنها تعرف أن صباها يحجب الآن عن أنوثتها، غموضا لا يمكن خيانته.

فى الدفاع عن "ثقتها" – أنوثتها العذراء – تستعد للعراك مثل أى رجل. فقط داخل خلوة وملاذ زواج حيث تتمكن من الكشف عن نفسها كامرأة. انكشف غموضها الآن وما يتلو ذلك طبيعيا هو أنها أصبحت متحولة إلى أم. تحققت أمومتها وانتقلت ثقتها من جسدها الخاص إلى حوائط بيتها، الذى يغلق فيحمى طفلها، تماما كما فعل رحمها ذلك من قبل، شر يهدد، ويكاد يغتصب، لكن معادله الخاص، عنف تجاه طفلها. الآن هى تصارع كرجل كى تحمى بيتها.

تجمل أدوات التجميل النساء اللاتى يظهرن أنوثتهن بشكل عام، رغم أن ما يظهرونه ليس الأنوثة فى كل غموضها وجمالها وإنما كاريكاتير (صورة هزلية) مريع: عندما تخون المرأة ثقتها، تفقد جمالها الحقيقى وينتج عن ذلك منطقيا أن الأنوثة فى أفلام جريفيث – بخلاف الفتوة، الرجولة، أو الأمومة – تصير على نحو عادى لا مرئية، أو على الأقل خارج الحدود بالنسبة للكاميرا. كيف يمكن للأنوثة أن تصور، دون انتهاك حرمة ملاذ الأنوثة المقدس؟ لكن من ثم ما الذى يجعل من تمثيل جريفيث لجوديث ممكنا؟

كأرملة بلانسل، تكاد جوديث أن تكون فتاة، بلا عذرية: فقد اطلعت على سر حياة الزوجية، كشفت عن أنوثتها ونالت ثقتها (لو أن عذراء جريفيث قد منحت صورة جوديث، فما كانت ستتفهمها) ومع ذلك تظل بلا نسل، منكرة هذا التحقق الطبيعى لمرأة.

هل هولوفيرنز هو الرجل الذى يحقق جوديث؟ يبذل جريفيت جهودا عظيمة فى تقديم هولوفيرنز كشخصية ساحرة. بشكل عام، فإن المعالجة البصرية للرجال، الطرق التى تمايز بها الكاميرا ما بين، مثلا، هنرى والثال، روبرت

هارون، ريتشارد بارتلث، ليونيل باريمور، دونالد كريسب، جوزيف سيشلدكراوت، ايفور نوفيللو و والتر هيوستون، هي أمر حاسم في صنع أفلامه تماما كمعالجته للنساء. هذا لا يعني أن تحول هنرى والثال النحيف إلى شخصية مهيبة هو مأثرة كبرى. شهد بذلك كارل براون. في لقائه الأول مع بيللى بيتزر، مدير تصوير جوديث من بيثوليا، تهكم بيتزر في البداية عندما قدم براون نفسه كمساعد. ولأن بيتزر وجريفيث كانا على وشك الرحيل فقد رجاهما براون: "أرجوك، يا سيد بيتزر! أعرف بأننى غير مرغوب في وجودى، لكن قبل أن تذهبا، هل يمكنك أن تخبرنى كيف جعلت هنك والثال يبدو بهذا الحجم في جوديث من بيثوليا؟ توقف وحدق تجاهي. فواصلت بتهور. "لو إنك أخبرتنى، لن أضايقك نهائيا مرة أخرى، بأمانة لن أفعل" ترقرق وجهه إلى طيبة "بالتأكيد، أنا سعيد بذلك. لكن الأمر سيستغرق وقتا. تعالى للعمل فى التاسعة صباح الغد وسأريك ما يجب عليك عمله"(*).

هولوفيرنز بضخامته كالثور وقوة ذراعيه تلمع في صورة الآلة العسكرية الضخمة، استثار جوديث. لو إنه كامل كرجل – والذى يمكن أن يحل محل زوجها الميت – ومن ثم يتمكن من تحقيق جوديث بالطريقة العادية، ولا تحتاج إلى تنفيذ خطتها. لكن، بطبيعة الحال، لا يجتاز هولوفيرنز هذا الاختبار. لو إنه رجل كامل، فسينجح فى اجتياز بوابة بيثوليا.

عندما تنجح جوديث في إغراء هولوفيرنز ليشرب حتى الغيبوبة، كانت تعرف إنه لن يتمكن من إرضائها (بالنسبة لجريفيث، أى رجل يشرب حتى الثمالة دائما – لهذا – يظهر ضعفا في الشخصية وهو أيضا ذى ضعف جنسى). ويكسر إدراكها بتفوق قوتها عليه وهم رجولة هولوفيرنز كما إنه يجرد جوديث من إغوائها.

(*) كارل براون مغامرات مع دى. دبليو. جريفيث (نيويورك: فارر. ستراوس أند جيروسى. ١٩٧٣) ص١٢.

للحظة، تحتضن رأسه الغافية بين ذراعيها، كما لو كانت طبيعتها كامرأة تغريها بأن تراه كالطفل الذى تريده على نحو عاطفى، أو تتصور بأنها تحمل طفله. لا يمكن هزيمة هذا الإغراء بأى أظهار للقوة ضده، وإنما فقط عن طريق رؤية هبة من الله. أخرى: رؤية الموت والمعاناة اللذين يتسبب فيهما هولوفيرنز تجاه بيثوليا.

بإظهار وحشية هولوفيرنز ذات مرة، فإن أنوثة جوديث لن تنفع فى حمايته منها. لقد أصبحت متحولة. تقبض على السيف وتستخدمه بمهارة رجل، تذبح الوحش وتجز رأسه، رمزيا فإنها تقوم بخصيه (مثلما هو حال مرأى جوديث الأول، فهذا الفعل اللاطبيعى لا يمكن أن يؤطر من قبل كاميرا جريفيث). عندما تعرض الرأس المفصولة فى السوق الرئيسى، فإنها تتصرف كقائد بيثولى منتصر، كاشفة – لشعبها ولنا – إنها تنتحل مكانة زوجها المتوفى. ويعد هذا الكشف ذروة الفيلم.

تنتحل جوديث دور امرأة، وذلك على النحو الذى يعيه جريفيث، بحصار نفسها داخل رؤاها، وذلك فيما يتعلق بالقوة التى منحتها إياها رؤيتها. فى اللحظة التى كشفت فيها هولوفيرنز، اللحظة التى منحت نفسها بالكامل إلى القوة الأسمى، هى نفس لحظة تحققها كامرأة، وبرغم ذلك، فى تناقض ظاهرى، تلك اللحظة أيضا التى تؤدى فيها دور رجل، تتحول فيها إلى رجل. يعد هذا التناقض الظاهرى أساسيا لفهم جريفيث لما يجب أن تكون عليه امرأة. فعندما تتهدد ثقتها، وتتضح – عندها – المرأة الحقيقية التى تتملك رجلا داخلها. الرجل الذى بداخل جوديث هو ما ناسيس. لكن رغم أن زواجهما يبرهن على إنه ما يزال حيا، هل يظل بلا نسل؟ هل تترك غير متحققة كمرأة بعد كل ذلك؟ إجابة الفيلم هى أن فعل جوديث يهب الحياة للمدينة نفسها. وصارت جوديث أما لبثوليا.

مع إعادة الإحياء، أصبحت المدينة متحولة. وصار جنود بيثوليا أخيرا رجالا: فهم يتدفقون تجاه بوابة المدينة كي يدحروا فلول الجنود الأشوريين. ويلم شمل ناعومي وناثان مرة أخرى، وتأكد ثمارهما.

يحول هذا الإحياء بدوره جوديث. حيث ينعكس تحولها في المشهد الأخير من الفيلم. في السوق، داخل أسوار بيثوليا، تعبر، خلال، وخارج الكادر. لا ينظر أحد مباشرة إليها. الكل يركع أمامها. فهي لم تزل تعيش في المدينة، حيث سكانها جميعا يعتبرون كأطفالها. هي تقيم في واقع أكثر سموا حتى لم تعد موضوعا للكاميرا.

يدفعنا هذا المشهد الأخير إلى الاقتراب المميز لفيلم جريفيث: يجتمع شمل الأسرة معا داخل البلدة – فيما عدا، بطبيعة الحال، إنه في نهاية جوديث من بيثوليا حيث الأم والأب كلاهما غائب عن الكادر. يكمل هذا المشهد الأخير أيضا سلسلة التصالحات بين جنسية جوديت ومدينة بيثوليا. فبثوليا لم تعد امرأة مهددة بالانتهاك، ولم تعد رجلا، إنها أخيرا وطن (حيث أسواره هي المعادل الرمزى لأم متحققة الجنسية).

وهكذا، فإن الكفاح الدرامى للفيلم قد صيغ بمهارة بالغة، على كل حال، مكونة من قوانين السرد الكلية لجريفيث، وشخصية جوديث التي يمكن تقيمها بلغة جريفينية. ومع ذلك، تظل دراما الفيلم، خاصة في فك عقدته، غير عادية بالنسبة لعمل جريفيت. وهذا ينعكس في حقيقة أن فعل جوديث، رغم أن الرؤى المقدسة هي مصدر إلهامها، يعتبر بشكل عام غير مسيحى.

يعتبر المغزى العام لمقصد الفيلم غير المسيحى – هو بالفعل، ما قبل مسيحى – أمرا حاسما لفهم مكانة هذا الفيلم ضمن أفلام جريفيت. فجوديث من بيثوليا فيلم هو الأكثر لجريفيت – ارتباطا بالعهد القديم.

أساس جوديث من بيثوليا – المرتبط – بإرث العهد القديم والمبادئ الأخلاقية واضح فى كل جنباته. فالاستراتيجية الرئيسية لتماهى جنسية امرأة مع مدينة، لسبب واحد، يعتبر أمرا مألوفا فى العهد القديم. ولكنه أيضا، نتاج كفاح جوديث ليس فى ترقرقها وغفرانها لهولوفيرنز، مفدية الطاغية عن طريق الحب، ففعل قصاصها لمعاناة شعبها يتعادل مع أفعال هولوفيرنز فى قسوته الفظة. كما يجب أن نفهم روح – قصاص – العين بالعين، فى أحد مستوياته – كتحديد لنظام المزاوجة – مع المعادلات الرمزية وعكس الأوضاع – بأنه شديد التميز للفيلم. يقطع الأشوريون إمدادات المياه عن بيثوليا، وتدك خيامها حرقا. يحاول هولوفيرنز أن يخترق بوابة بيثوليا بالآلة العملاقة وجوديث تذبحه بالسيف. يزاوج خادم جوديث مع مخصى هولوفيرنز. إلخ.. يترابط نظام المزاوجة هذا مع المزاوجة بين الثنائى جوديث/ هولوفيرنز وجوديث/ مانسياس والمزاوجة بين كليهما وثنائى ناعومى/ناثان، بالمزاوجة مع المدينة وبئرها المحاصرة والأكثر أهمية، المزاوجة ما بين جوديث وبيثوليا.

يستخدم وجدان جوديث كميدان لمعركة لقوى أكثر سموا إلى حد، إن هذا يعكس دارمية جريفيث العامة، استخدم ذلك بطريقة أكثر وضوحا فى شارع الحلم (١٩٢١). بين كل ما يمكن مشاهدته من نجمة الصباح تتضح بجلاء الدراما الرمزية لحلم الشوارع، يحركها شخصيات عازف الفيوليا الشيطانى (الذى يخفى جماله الحساس وجها لا يستطيع أحد سوى أرسوذكسى أن يعشقه) وكاهن مغتبط الوجه. الأول صاحب العزف الجنونى لديه القدرة على تحويل كل ما هو ميت إلى آخر متقد العاطفة ديونيس[١] معربد، بينما الآخر ذات الصوت الهادئ يتحدث بأصول أبولينية[٢] (فائقة الجمال).

---

(١) ديونيسوس: إله الخمر عند الإغريق الشهوانى العربيد – م –.

(٢) أبوللو: إله الشعر والموسيقى والجمال الرجولى عند الإغريق – م –.

أما عالم ما قبل المسيحى لجوديث من بيثوليا فليس لديه نجمة الصباح كى تراقبه. فهذا العالم يحكمه إله عبرانى يدعو جوديث إلى فعل عنف، وليس فعل تسامح، أن تقسو لا أن ترق. وتعد أمومة جوديث أمرا غير طبيعى، بالنسبة لجريفيث، بمعنى إنه ليس مسيحيا. فى – فيلم – إبراهام لنكولن ربما يقدم جريفيث فقط فعل بطولى حقيقى بالنسبة لكل من العهد القديم وأخلاقيات العهد الجديد: فإبراهام الحديث يمنح الولادة لأمة ليس من خلال تحقق جنس غير مألوف، محرر، منتصر وإنما من خلال فعل التضحية المسيحى.

فتمثيل فعل مسيحى كبطولى هو أمر غير طبيعى فى عمل جريفيث، لكنه فى حد ذاته لا يجدد التماهى المسيحى مع كاميرا جريفيث. فلكى يحكى هذه القصة لعالم ما قبل المسيح، تتحرر كاميرا جريفيث من جبريات محددة، فالشخصيات ليست مسيحية، ولكن يظل هناك جبريات أخرى. وهكذا يستطيع تصوير جوديث بكل أنوثتها بدون خيانة مبادئه، لكنه لا يستطيع أن يعرض لنا رؤية الفعل الذى " سيدق عبر الأجيال " أو الفعل غير الطبيعى نفسه.

بطبيعة الحال، بالامتناع عن إظهاره تلك الرؤية أو ذلك الفعل لنا، فإن جريفيث يخدم بقوة فى نفس الوقت أغراض سرده، جاعلا الفيلم منشغلا باللغز الأساس (ماذا تخطط جوديث لإنجازه؟) ومرجأ حله (ماذا فعلت جوديث؟) مكثفا ذروة الفيلم.

ومن ثم، رغم أن جريفيث لم ينتهك الأخلاقية المسيحية فى تجسيده لكفاح جوديث ونتاج ذلك الكفاح، وأن مايعتد به فى الفيلم ليس هو الأخلاقيات فى حد ذاتها، لأن طبيعة التضمين الدال عند جريفيث لهذا العالم ما قبل المسيحى (والتضمين الدال لكاميرته) ما تزال فى حاجة إلى التحديد. لكن هذا التحديد لا يمكن أن يتحقق بالانفصال عن اعتبار حاسم خاص بالعلاقة. فى عمل جريفيث، ما بين تفسيره المسيحى وشهوانيته العنيفة تنبثق الأخيرة بشكل صاف فريد فى جوديث من بيثوليا، جزئيا لأنه فيلمه الأهم الذى يؤكد فيه على لا أخلاقية مسيحية.

لكن على كل حال، لا يستطيع جريفيث أبدا، أن يتجاهل شهوانيته العنيفة ببساطة عن طريق تأكيد (حس) أخلاقى. يسيطر التوتر والعلاقة المعقدة بين تلك الأصول المتصارعة على عمل جريفيث. إنها توضح نفسها فى مظاهر مختلفة، وما بين الواقعى وشبيه الحلم وما بين التمثيل والرمزية للأحداث، بين توليفة من الخطوط المفرطة للمشاهد المشوقة المؤلفة بتوازى والتشكيل العضوى للفيلم ككل. إنه ذلك التوتر، فوق كل اعتبار آخر، هو الذى يسبب الكثافة والنسيج المميزين لأفلام جريفيث ويثمن صياغتها.

الفصل الرابع
قلب جريفيث الحقيقي

بعد أن قطع دى. اتش. جريفيث علاقته بشركة بيوجراف الأمريكية فـــى أثر رغبته فى توزيعها جوديث من بيثوليا كفيلم روائى طويل، انقسم نتاجه ما بين ملحميات ضخمة وأخرى أكثر تواضعا التى أظهرته في طرق مختلفة ومتعددة أكثر رشاقة جاذبة (رغم أن أفلامه العظيمة مثل مولد أمة، قد نجح كدراما مألوفة وأيضا كملحمية). من أكثر الأفلام هذه التى استقبلت بتواضع، قلــب ســوزى الحقيقــى (١٩١٩) والأكــثر شهرة البراعم المكســورة، الذى عــرض فى نفــس العــام، وهما الأكثر جاذبية، الأكثر ثباتا، والأكثر عشقا. قلب سوزى الحقيقى يعتبر أيــضا واحدا من أكثر معادلاته قدرة على التنبؤ بوسيط السينما.

تكبر سوزى (ليليان جيش) فى بلدة صغيرة فى بين جروف (يسميها الفيلم إنديانا، لكن من الذى يشك في تفكير جريفيث بموطنه كنتاكى؟) تربت فــى كنــف خالتها (لويولا اوكنور، التى أحب جريفيث اشتراكها كامرأة وقور تحمــل علــى كتفيها أعباء كل هذه السنين)، وهى تحلم دائما بالزواج من ويليام (روبرت هارون) عندما يحين الحين. لكن عندما سيفهم إنها عشق حياته هل سيطالبها بقبلة؟

وهى لا تتمنى الوقوف فى وجه طريق مستقبله الخاص، تبيــع ســوزى بقرتها الحبوبة وترسل لوليام المال غفل من الاسم والذى يمكنــه مــن الالتحــاق بالجامعة (رغم أن سوزى، التى تفوز فى مدرسة التهجئة، هى بوضــوح الطالبــة الأفضل ما بين الاثنين).

الكلية، هي انتعاش – له – واستيقاظ معا، تغري وليام وتشعل طموحه. ولم تشغل سوزى إلا قليلا من تفكيره، وهى التى تنتظر بإخلاص بالبيت. عندما يعود من الكلية، يغرم بـ بيتنا فتاة مدينة كبيرة المراوغة والتى تزور عمتها فى بين جروف. يتولى منصب عمدة البلدة – كان طموحه الحقيقى بأن يكتسب شهرة ككاتب – ويختار بيتنا، وليس سوزى – كى تكون زوجته.

لا يعد الزواج سعيدا، ولكن وليم يعانى فى صمت، ويكرس نفسه لعمله تماما. ببيتنا وقد اختنقت بلعب دور زوجة العمدة، تأخذ فى التسلل إلى الحفلات الماجنة. فى ليلة عاصفة، تخرج "وهى مشغولة البال" كى تبتاع كتابا يحتاجه وليم، ولكنها أساسا تقرر الذهاب إلى حفلة. عندما تفقد مفتاحها ويجتاحها المطر، أخذت تخبط على باب سوزى، وتخبرها بالحقيقة وتقنعها بقضاء الليلة عندها – وأن تضع الأمور لها فى نصابها لوليم. تنقلب الأمور بالنسبة لبيتنا فتصاب بنزلة برد قارصة، تموت، وعلى نحو غير متعاطف تلخصها لافتة جريفيت المسكينة، بـ "غير الوفية الصغيرة"، تاركة وليام يعتقد بأنها قد ماتت وهى تحاول الحصول له على كتابه. ووفاء لهذه "الخدمة" قطع وليام عهدا على نفسه بأن لا يدع أبدا حبا آخر يدخل حياته. لاحقا فقط، عندما تعلمه الخالة بحقيقة تضحية سوزى بإرسالها المال الخاص بمصاريف الجامعة كما اعترفت له إحدى صديقات بيتنا بشعورها بالذنب باشتراكها فى الحفل الذى أودى بحياة زوجته، فهل يتخلص من الوعد الذى قطعه على نفسه. أخيرا يصرح لسوزى بأنه قد أحبها طيلة حياته، ويقبلها.

يفتتح فيلم قلب سوزى الحقيقى بعبارة "هل الحياة الحقيقية ممتعة"؟... وإن كل أحداثه مأخوذة من حياة حقيقية" ثم يلى ذلك إهداء إلى المرأة التى تعانى من ساعات الانتظار المؤسية من أجل حب لن يأتى أبدا. يستقيم زعم الفيلم بواقعية أحداثه بإقراره بأن حكايته منبثقة عن سيناريو رومانسى كما تتضح من خلال حيوات نساء ذات قلوب حقيقية (على نحو بلاغى، يشملهن جريفيت من بين الحضور) اللاتى لن يفوز انتظارهن المؤسى بمثل ما ستفوز به سوزى. حقا، لقد

كوفئت سوزى بطريقة مزدوجة: فقد أتى أخيرا وليام للتعرف عليها، وهى طوال الوقت معروفة من قبل جريفيث ومن قبلنا نحن. فى مواجهة الكاميرا، تقف ليليان جيش من أجل كل سوزى مجهولة فى العالم والتى يقدم – لها – فيلم – قلب سوزى الحقيقى ليس فقط الأسى وإنما أيضا تقديرا نقيا مخلصا.

وهكذا، يبدأ الفيلم بالإعلان عن واقعيته حتى يكون واقعيا على نحو مصدق، وذلك حتى يتحول، يتحول، يجب أن نقول، بسبب الوسيط السينمائى.

استمر هذا الاعتراف طوال الفيلم، ممكنا قلب سوزى الحقيقى أن يتجنب البلاغة المفرطة، الساذجة الخاصة، دعنا نقول – بفيلم التعصب وأن يكسر نغمة سرد مطمئن كلية على نحو يذكرنا بجين أوستن (بالكاد هى الاسم الذى عادة ما يأتى ذكره مع جريفيث). فأحد الإنجازات الرئيسية لجين أوستن هو إبداعها لصوت نفسها كراوى، هو فى ذات الوقت موضوعى وسافر على نحو مرهف، الذى يتسق تماما مع حميمية علاقتها بشخصياتها. فى قلب سوزى الحقيقى، وربما على نحو فريد فى إنجاز جريفيث كله، فى الحقيقة فى كل السينما الصامتة، تحقق العناوين على نحو شمولى مثل هذا الصوت.

فى معظم أفلامه، يكتب جريفيث على الأقل بعض العناوين بكلمات منمقة، مزخرفة التى تعلن أن تلك العبارات مصاغة "فى سمو". مثل هذه العناوين ترفض القول بأن مبدع الفيلم هو إنسان، تنكر المشاعر الإنسانية والترابطات التى تعبر بها وتكشف كاميرا جريفيث ببلاغة فائقة. فى قلب سوزى الحقيقى، ليس هناك صراع بين كاميرا وصوت سرد: فعناوين جريفيث تعلن إنه لا يختلف بكل الطرق الضرورية عن الناس الذين يقيمون داخل عالم فيلمه. تعتبر شفافية تماهيه مع الشخصية المتبلدة الحس لوليام تجليا واحدا للرابطة الحميمية لجريفيث مع عالم قلب سوزى الحقيقى. عندما قبلت قصة وليام الأولى من قبل دار النشر (القصة التى أمل بها أن تكون خطوة ككاتب)، لم يكن بخطاب القبول من ناشر المدينة الكبيرة تعطفا قليلا بمدح "المميزات الخلابة" للقصة. عبر هذا الخطاب يتحدث جريفيث بسخاء

عن المسافة ما بين حساسية وليام (كما تتضح من قبل الكاميرا) وتلك التى يشير إليها الناشر، مسافة لا يعلم عنها وليام حتى الآن شيئا. هناك مسافة أيضا بين وليام وجريفيث، الذى هو بأسف حكيم إلى حد السخرية فى أن قلب سوزى الحقيقى سينال الكثيرمن قبوله بفضيلة التكرم من هؤلاء الذين سيقيمون سماته على أنها جذابة أكثر منها حقيقة. لكن المسافة بين وليام وجريفيث هى أيضا انعكاس للرابطة بينهما. فسذاجة وحماقة وليام كان جريفيث يعانى منها ذات يوم، يتضمن قلب سوزى الحقيق ى: أن وليام شخصية خارجة من ماضى جريفيث، جريفيث كما كان ذات يوم. إنه كما لو كان جريفيث يسأل نفسه، ماذا يبقى منى؟

ليس وليم فقط الذى يعرفه جريفيث هكذا بحميمية. فواحد من الإنجازات غير المسبوقة فى عمل جريفيث ككل هو إبداع تلك العلاقة الحميمية بشكل ملحوظ بين كاميراه وبين النساء المدهشات اللاتى هن شخصياتها المفضلة. في قلب سوزى الحقيقي، يتطابق جريفيث بعمق مع ليليان جيش/ سوزى كما مع روبرت هارون/ وليام، وبهذا المعنى يعتبر الفيلم شديد التميز فى مسيرته كلها، بدون استثناء.

صلة جريفيث بسوزى واضحة في معالجته للمشهد الافتتاحى، فصل التهجئة يوم الجمعة ظهرا. بعد تصحيح تهجئته لكلمة صرخة Cry، يلازم وليام سوء الحظ فى كتابه كلمة "مجهول الاسم" (هذا الاختيار لتلك الكلمة ينطوى على سخرية لطيفة). تتجه سوزى بنظرها تجاهه، عارفة إنه قد أخطأ فى تهجئة الكلمة، تنظر تجاه المدرس، وتتقدم قدما كى تأخذ دورها. بانزعاج، يرفع وليام يده كما لو إنه يقدم بيانا. وهى تدرك شعوره، تنظر سوزى مرة أخرى تجاهه، كى تخطأ سواء بتعمد أو بغير تعمد فى تهجئة الكلمة. (كل ذلك توضحه لنا الكاميرا بدون جهد). وعندما ينظر المدرس بابتسامة، تقوم سوزى بتهجئة الكلمة على نحو صحيح. يخفض وليام المنكمش يده، يحول هو وسوزى مكانهما، عينيها مثبتة عليه كما لو إنها تتقدم تجاهه.

عبر هذه الفقرة، الصراع الداخلى لسوزى واضح أمام الكاميرا ومنسجم بحميمية مع ذكائها، عزة نفسها، إرادتها، شوقها للاحترام، وحبها لوليام. ويصوت جريفيث لمشاعرها – ولمحبته الخاصة المتعاطفة معها – بعنوان لا يقدر بثمن: "سوزى، مثل الفتاة فى القصيدة: أنا متأسفة لأننى قد تهجئت الكلمة، أكره أن أسبقك. لأن العيون الرمادية الوديعة أحبت، لأننى كما ترى، أحبك".

مقدرة جريفيث أن يولج داخل سوزى هى أيضا أمر جلى فى بداية هذا المشهد عندما يقدمها بلافتة مكتوب عليها: "فتاة شفافة". وليس هو جريفيث الذى يؤكد أن سوزى شفافة. فجريفيث يرى ما توضحه لنا الكاميرا، وليست هذه جان – الشفافة إنما هذه ليليان جيش، واحدة من أجمل جميلات العالم إنه يعطى صوته لصورة سوزى عن نفسها، مستنجدا بصوت سوزى الداخلى. مرارا وتكرارا، فى قلب سوزى الحقيقى طرق تفكير صوت شخصيات – فى – لافتات جريفيث عن أنفسهم وعن الأحداث توقعهم فى شراك. فهناك دائما مسافة بين الأصوات داخل هذه اللافتات وبين صوت جريفيث الخاص، حتى أن تلك اللافتات تبدو أيضا حية من خلالها، كما لو إنها تذكر بأصوات، أصوات خارجة من الماضى أو منبثقة عن حلم. مرة أخرى، يبدو الأمر كما لو أن جريفيث يتذكر ذلك الذى كانه ذات يوم متعجبا مما تبقى منه.

صلة جريفيث الحميمية بسوزى ليست بأقل اعترافا بها على نحو فصيح فى تلك المشاهد التى يسمح فيها بكل ما تظهره الكاميرا بدون تعليق مجيز لها ذلك. إننى أفكر، على سبيل المثال، فى الطريق الشابلنى (نسبة إلى العظيم شارلى شابلن – م) حيث تسير سوزى تجاه طريق ضيق لبلد وترى وليام وبتينا معا (إنهما لا يرونها) ثم حتى المشهد الأكثر انفطارا للقلب حيث سوزى، وهى تؤمن أن وليام مستعد لطلب يدها للزواج، تسير تجاه منزل وليام فقط كى تجد بيتنا بين ذراعيه.

فى الفقرة السابقة، هناك قطع من ٣ لقطات لسوزى، والكاميرا تتشبث بها. مرة تنظر إلى منظر عام ثم ترتد منه، إنها تقترب بعينيها، تحدق أيضا، تمعن النظر، تنظر للخلف، توجه نظرها بعيدا، ترتد للخلف.





نتصور أنفسنا مكان سوزى، وقلبنا انصرف إليها. لا نحتاج لأية لافتة كى نعرف ماذا تشعر. فبدلا من لافتة تمنح صوتا لمشاعر سوزى – أو مشاعره الخاصة – يقطع جريفيث إلى سوزى داخل المنزل ذلك المساء، وحدها مع يومياتها، ثم إلى الكلمات التى كتبتها بنفسها: "ربما بعد كل ذلك ستنتظر حتى الربيع" (كى تتزوج وليام) تنطق كلمات سوزى بكل شىء. أو، بالأحرى، إنها لا تقول شيئا، وتسمح لنا (وقد منحتنا ما تظهره لنا الكاميرا عنها) بأن نقرأ كل شىء ما بين السطور.

فى المشهد اللاحق، عندما تفتح سوزى باب البهو وتشاهد وليام محتضنا بيتنا، مرة أخرى يصور الثلاثة فى لقطة طويلة.



يقطع جريفيث إلى سوزى وهى تكافح بصمت. كى تسحب نظرها بعيدا، ثم إلى لقطة توظف مثل لقطة من وجهة نظرها (حتى آخر لحظات حياته المهنية، يقاوم جريفيث لقطة وجهة النظر الحقيقية) ثم عودة إلى الملتاعة سوزى فى لقطة أقرب.







بتكرار مجموعة الثلاث لقطات الطويلة، تخفض سوزى نظرتها وتمشى. يقطع جريفيث إليها فى البهو، ثم يصورها فى لقطة متوسطة قريبة جدا حميمية فى مواجهة الحائط. خلال هذا الكادر، الذى فيما يبدو يمسك بما هو أبدى، تبتسم سوزى، تضحك بتوتر، وبارتباك أخذت تمس اصبعها بشفتيها، تلقى بقلق نظرة تجاه الباب، تنظر إلى أسفل بيأس، و، أخيرا قبل أن تغادر المنزل، تحدق فى هوس داخل الكاميرا مباشرة.



عبر هذا المشهد المعذب وما يعادله مما سيتلو من إنهاك، (تجعل الخالة سوزى تعود إلى منزل وليام، بعد تأثرها بإعلانه إنه "سيأخذ بنصيحتها" وهو الآن سيتزوج من بيتنا)، يمتنع جريفيث عن استخدام أية لافتة لأنها ببساطة لن تعكس ما تقوله الشخصية. مرة أخرى، نحن نعرف مشاعر سوزى بما تظهره الكاميرا وعن طريق تخيل أنفسنا مكانها. ثانية ينفطر قلبنا – حزنا – عليها. يكشف جريفيث عن صمته فقد بعد الصورة الأخيرة من اختفاء هذا المشهد المركب، بعدها لافتة واحدة بتعليق مقتضب "دقت أجراس العرس السعيد". يتبع ذلك لقطات لسوزى وهى حزينة تشاهد فستان عرس بيتنا، تساعد العروس فى موكبها، وأخيرا تختفى عندما يترك الزوجان المكان بعربتهما.

تعد السخرية الجيدة فى كلمة "السعيد" merry اعترافا لفظيا لجريفيث وحده دون غيره، بأنه يشعر تجاه سوزى بما نشعر نحن. باستثناء ذلك، فإنه سيسمح لمعاناتها أن تمر فى صمت، كما لو أن مشاعره تمضى دون كلمة. وقلة الكلام هذه هى شهادة فعالة على حدود اللغة، بلاغة الصمت – بلاغة صمت جريفيث وسوزى وهى أيضا بلاغة ليليان جيش فى الفيلم.

لكن ما "الذى يمضى دون كلمة" هنا؟ بالتأكيد، إنه حب جريفيث الرائع لسوزى وعلى نحو مساوى قدرته الرائعة في تخيل نفسه مكانها. ولدى حب جريفيث لسوزى جانب قاتم أيضا، رغم ذلك (كما هو الحال دائما مع جريفيث، كما هو حال السينما دائما).

عندما تفاجئ بوليام وبيتنا محتضنين، تأخذ معاناة سوزى شكل وعى – ذاتي متوازى، خوف من أن ترى (أليس هذا الخوف هو أيضا غضب؟) عندما تقف واضحة الآن. إنه فى بساطة ليست أن يراها وليام الذى يوازيها، لكن أن يرها أى أحد آخر، لأنها تخشى أن يواجهها أحد فى هذه اللحظة، أن يواجه فزعها وغضبها. هنا يكمن عمق التفكير لاستراتيجية جريفيث لتجنب طبيعة وعمق معاناة سوزى الذى لا يسبر غوره: لقد وضعها ببساطة فى مواجهة حائط وصورها – بحيث – تصبح أكثر فأكثر وعيا – ذاتيا. فنحن نشاهد وعيا – ذاتيا لسوزى، مؤدى من قبل ليليان جيش بتوجيه من جريفيث أو ربما بامتناعه عن التوجيه. لكن على مستوى آخر، هذا ليس أداء، فنحن نشاهد وعيا ذاتيا حقيقيا لليليان جيش فى مواجهة الكاميرا. عندما ينتج هذا الوعى – الذاتى عند توجيه نظرة يائسة نحو الكاميرا، فإن الممثلة والشخصية تشتركان معا فى هذه النظرة. ويشترك المخرج والممثلة معا فى فهم هذا بوسيط الفيلم، يعتبر الوعى الذاتى وعيا للكاميرا، وعيا بالنفس كما توضحه الكاميرا، وعيا بالنفس تمثله الكاميرا. فالكاميرا لا تظهر فقط وعيا – ذاتيا بل أيضا مصدره: فالكاميرا تمثل نظرة الآخرين الذين يوازون سوزى، وأيضا تمثل نظرتها الداخلية، حيث نفسها تقف عارية، قابلة للنقد وواضحة بسهولة. وعى سوزى – الذاتى الملتاع هو العلامة المرئية للكاميرا – علامة جريفيث، علامتنا – عليها. وهذه هى القتامة فيما تعنيه "تمضى دون كلمة" فى الفقرة السابقة. مع الكلمات "تدق أجراس العرس السعيد". يعلن جريفيث حبه لسوزى، الذى هو حب لليليان جيش،

لكنه يتكلم إلينا، وليس إليها، وهو أيضا اعتراف من جانبه بمسئوليته المتواصلة عن معاناتها – مسئولية الصمت. بدوره، يعتبر هذا الذنب هو الرابطة الأعمق لجريفيث مع ويليام[(١)].

فى مشهد حاسم مبكرا فى الفيلم، يتمشى وليام داخل الغابة مع سوزى، يميلان بخطواتهما تجاه جذع شجرة وتقريبا يقبلها. عندما ينحنى تجاهها، تزم سوزى شفتيها وتغمض عينيها فى نشوة، لكن وليام وسوزى لم يصورا معا. إن الأمر يبدو كذلك، كما لو كان هناك عائق بينهما. ثم، فجأة بضمير – ذاتى، يتردد ويرحل.



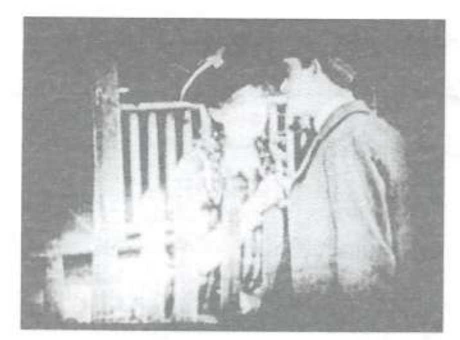
بمشاهد رجوع للماضى وتوسلات ذكية للصور داخل هذا المشهد، جزء بعد جزء يعيد صدى هذه اللحظة حيث يفشل وليام فى تجاوز العائق، ليطلب سوزى (على سبيل المثال، عندما يرحل وليام للجامعة، عندما يعود منها، وعندما،

---

(١) هناك مقالة لم تكتب بعد، مكملة لهذا الجزء من الفقرة الحالية، التى تتوسط ذنب سوزى وأيضا ذنب وليام وتدرس الرابطة بين جريفيث وجيش ليس بوضع استراتيجيته من أجل تصويرها وإنما وضع استراتيجيتها لإعلان نفسها إلى – وإنكار نفسها من – الكاميرا. إنها تفهم الكاميرا بعمق تماما كما يفهمها هو. فجريفيث هو المخرج، ولكن الكاميرا ليست ببساطة كاميراه. علامة الكاميرا على جيش، لكن علامتها على الكاميرا هى بالتأكيد لجريفيث. فى مواجهة الكاميرا، تعلن جيش حبها لجريفيث، الذى هو رائع تماما كحبه لها. ومع ذلك فحب هذه المرأة، كحب هذا الرجل، له أيضا جانب قاتم.

وقد عرف إنه ارتكب خطأ بزواجه، ينصح سوزى بتحسر عميق بأنها قد اختارت الزوج المناسب).







إنه فشل وليام الغامض، الذى يمسك الفيلم بأسره، الذى يجب أن يفسخ لو أن العاشقين اجتمعا – وإنه لأمر خارق أن يحل فى نهاية الفيلم. هل لحظة فشل وليام هى ذاتها أيضا لحظة فشل سوزى؟ خلال الفيلم، يتحمل صمت وليام مسئولية عبء معاناة سوزى. هل يتحمل صمتها مسئولية عن خطيئته، ومن هنا يتحمل وزره الخاص عن الذنب؟

فى براعم مكسورة، أيضا، هناك قبلة لم تحدث، لكن عندما يمتنع ريتشارد بارثيلمس عن تقبيل ليلان جيش، فهذا لا يعد فشلا وإنما إيماءة بطولية. فبارتيلمس يكمل حبه السامى بالطريقة الوحيدة المباحة له (فهو، فى كل الأحوال، رجل أصفر) بالتخلى عن رغبته. يشدد جريفيث على نبالة ذلك التخلى (هل يستدعيه

أيضا داخل سؤال؟) بتقاطع – لقطة – القبلة القريبة مع الملاكمة الهمجية. عندما لا يقبل وليام سوزى، فهو ليس نبيلا، إنما فاشل فى الاعتراف بحبه. ففشله هو فشل كارثى حيث نتائجه على نحو دقيق عنيفة لسوزى ولنفسه وحتى أكثر عنفا، بالفعل، مصيرى بالنسبة لبيتنا. حقا، احتفظ باللافتة الأكثر حنية من أجل هذه اللحظة المقلقة، المؤلمة: "بالطبع، إنهم لا يعرفون كم هم حمقى سذج – ونحن، الذين لن نكون أبدا بهذا الحمق، نأمل بالكاد أن نفهم – لكن –". وقد استخدم كلمة "نحن" يتقدم جريفيث قدما، بمرجعية واضحة، تجاه نفسه. إنه بسخرية يتماهى مع نفسه – كما يتماهى معى، كما يتماهى معك – كأى شخص "الذى لا يمكن أن يكون بهذا الحمق" وهنا لا يستطيع "أن يأمل فى فهم" أشباه سوزى ووليام اللذين لم يعرفا إلى أى حد "كم هم حمقى سذج". بالطبع، يقصد جريفيث بالفعل إنه كان – وربما ما يزال – أحمقا، لأنه قد فهم – برغم من هذرها المشهود به، فإن اللافتة لا تتنصل من وقار اللحظة. بالأحرى، إنها تعبر برقة عن الرضوخ الفلسفى تجاه شرط الوضع الإنسانى وتجاهه ملمحين محددين لهذا الشرط: ملمح خاص بأن الكائنات الإنسانية مقدر عليها أن تظهر حدودها فى كل لحظة وملمح مفاده، من أجل الكائنات الإنسانية، يموت الشباب. جريفيث، ذلك الضخم لكن الأب المؤسس القاسى لفن السينما، نادرا ما يفكر على نحو رقيق، ودود، مازح، أو فلسفى. ومع ذلك فهى أدواته التى يتملكها.

بهذه اللافتة، يعلن جريفيث صلته الإنسانية بسوزى وبوليام ويطالبنا بأن نعترف بمشاركتنا لهذه الصلة أيضا. نحن، أيضا، كنا ذات يوم "مساكين حمقى سذج" ألم نكن كذلك؟ والسؤال الذى يسأله جريفيث لنفسه (ماذا ينبقى منى؟) هو سؤال يطالبنا أن نسأله لأنفسنا أيضا. هل تغيرنا بالفعل؟

يكسبنا الوسيط السينمائى منظورًا يمكننا عبره إدراك الحمقى الذين يظهرون كشخصيات للكاميرا عميانا. فى فهم جريفيث، للفيلم مقدرة معجزة فى إظهار الحقيقة، وحتى الكائنات البشرية تمتلك دائما هذه القوة لتغير الواقع. سوزى

وحتى وليام الغافل بحميمية سيتعرفان على أنفسهما كما مكنتنا الكاميرا فى التعرف عليهما، أن يريا أنفسهما كما وضحا فى ضوء الفيلم المغير. جميعنا لديه القدرة على التعرف على ما آلينا إليه، قول جريفيث، أن تنظر إلى الوراء فى تلك الطرق التى قطعناها، كى تختار طريقا جديدا. أن تبدأ الكائنات الإنسانية فى التنكر لهذه القوة هو – عند جريفيث، المأساة، أو على الأقل هو رثاء للتاريخ. يعود جزء من سخرية جريفيث، من ثم، إلى إننا "مساكين حمقى سذج" مثل سوزى ووليام، وجزء من السخرية يرجع إلى الكائنات الإنسانية الـ"مساكين حمقى سذج" ربما يكونون كذلك، ليست أبدا بمثل هذا العمى الذى يبدون عليه. كما وضح من قبل الكاميرا، فإن سوزى ووليام يعرفان الحقيقة داخل قلبهما حتى وهما بمثلان كما لو أنهما لا يعرفان. على سبيل المثال عندما يتردد وليام ومن ثم يرحل على نحو واعى – ذاتيا دون أن يقبل سوزى، فهو يعرف (مثلما نعرف) أن هذه القبلة ستوطد أساس حب باق دل عليه ميلهما تجاه الشجرة. هو يعرف أن وعيه – الذاتى يعنى إنه يعرف، ولا يجهل بالفعل إنه يعشق هذه المرأة. هو يعرف الكثير الذى ضحى به، ويفسر لماذا سيتأتى لهذه اللحظة ذات القوة أن تعاود ظهورها كى تستأسر به. وعى ذاتى فى مواجهة الكاميرا، وعى بأن ذاته الخاصة هى لغز بالنسبة له. فهو – مثل سوزى – واعى بالكاميرا، منسجمه مع اللغز الذى تمثله، حيث تظهر نفسها فى العائق اللامرئى الذى يفصله عن عشق حياته فى البكرات الأخيرة من قلب سوزى الحقيقى يستنجد جريفيث بهذا اللغز بكثافة رائعة.

وقد رتبت أن تبيت وحدها فى غرفة الضيوف، تتسلل بيتينا خارجا إلى حفلة. يقطع جريفيث من بيتينا وهى ترقص إلى سوزى وهى بحرص تطعم خالتها المحبوبة، ثم إلى وليام راقدا بقلق وحده فى السرير. يقوم ويمشى تجاه الصالة إلى الحجرة حيث يظن أن امرأته نائمة. يتردد بصعوبة أمام الباب المغلق. مقررا عدم الدخول، يعود إلى حجرته ويحدق تجاه النافذة مستغرقا فى التفكير. نحن نعرف

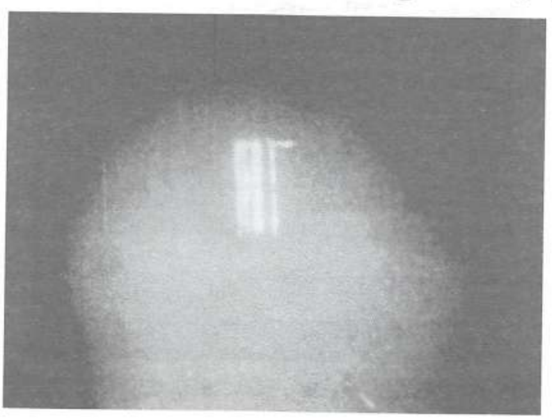
ماذا يكمن داخل عقله، هو مستغرق التفكير، باشتياق، فى سوزى. يقطع جريفيث فى هذه اللحظة إلى موضوع رغبة وليام. مشرقة بفعل كـ - التوهج الداخلى، سوزى تنتحب عند نافذتها، بطريقة مؤسية، "تنتظر الحب الذى لن يأتى أبدا".





ثم يقطع جريفيث إلى لقطة تفى بتمثيلها وجهة نظر سوزى (رغم إنها تبدو خاصة بوليام أيضا). ينبعث الضوء الوحيد فى هذه الصورة من النافذة، مستطيل من ضوء وسط العتمة، تكون ضلفتا النافذة صليبا. على نحو رمزى، هذه النافذة، أو الضوء المنبعث منها، تستحضر قوى الخير، والتى هى فى دراما جريفيث، فى حرب دائمة مع قوى الشر. (بتأنسن الشر فى قلب سوزى الحقيقى ليس فى شخص بيتينا وإنما بمغوى غريب زى شاربين على نحو ما يتخيله وليام أن يكون المحسن المجهول الذى سدد مصاريف الجامعة له). مثل "نجمة الصباح" التى توجه العالم فى الوردة البيضاء تمثل هذه النافذة الحب الحقيقى، الإخلاص، الذى يربط ما بين سوزى ووليام روحيا. بطبيعة الحال، ما يربطهما معا هو أيضا الذى يفرق بينهما: فوليام سيظل دائما وفيا بعهود زواجه، كما أن سوزى لن تقف كحجر عثرة بين زوج وزوجته. تشير النافذة المضاءة إلى حلمها بعالم أفضل، عالم متألق حيث يتحقق الحب ويكافئ الإخلاص غير أنها توضح أيضا أن ذلك مجرد حلم، تبين الشروط الحزينة لحياتهما على النحو الذى هما عليه. حتى فى عالم قلب سوزى

الحقيقى يتحول عالم بفعل وسيط الفيلم، ما يفرق سوزى ووليام لديه القوة علـــى أن يجمعهما، أن يربطهما معا، فى النهاية.



صورة إطار مضاء - داخل - الــ - إطار، صليبية الظــلال ومحاطــه بالظلام، تخدم كرمز تام لإطار الفيلم وللفيلم المحول للضوء. إنه المتمم الإيجــابى لمولد أمة بالنسبة للقوة الشيطانية للسينما، وبالنسبة لتصريح جريفيث أن الفيلم يمكن أن ينقسم أيضا. لكن هذا الجزء يجسد تذكارا مزعجا لجزء قاتم من الفيلم أيــضا. يتطلب لم شمل سوزى ووليام تدخلا معجزا، وستجبر هذه المعجزة إنسانا على دفع الثمن. فى هذه اللحظة بالضبط، كما لو كانت - هى - الاستجابة الساخرة لأدعيــة سوزى ووليام المسيحية، تفتح السموات أبوابها وتلقى المسكينة بيتنا مصرعها.

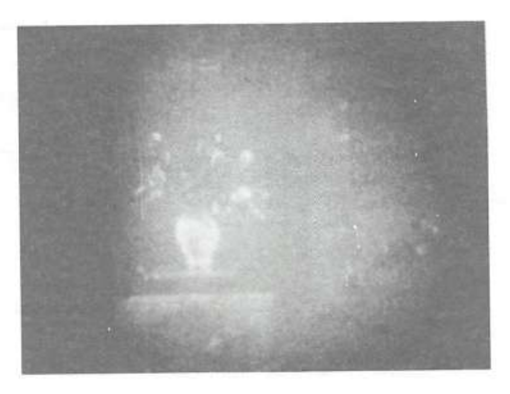
عندما سقطت بيتنا داخل البيت بعد الحفلة، تكتشف إنها قد فقدت مفتاحها. فتذهب إلى منزل سوزى، وتخبر سوزى بأمر الحفلة وترجوها أن تدعها تبيت هذه الليلة عندها - وأن تنام بجوارها. اللافتة "لكن قلب سوزى الحقيقى.." تتبعها لقطة قريبة متوسطة للمرأتين داخل سرير سوزى. تبدو بيتنا نائمة، لكن ســوزى، وقــد تلبس وجهها بقناع غامض، يقظة كل اليقظة، ناظرة تجاه تلك المرأة وهى تمتلــك كل حافز لكراهيتها. تكور يدها فى قبضة وبجدية فكرت فى ضرب بيتنا. بدلا من

ذلك، أخذت تهزهز خصمتها المحمومة، وقد أودعت رأس بيتنا على صدرها، وترقد مستيقظة بجوار بيتنا، تستريح فى حضورها كما لو كانتا أختين.



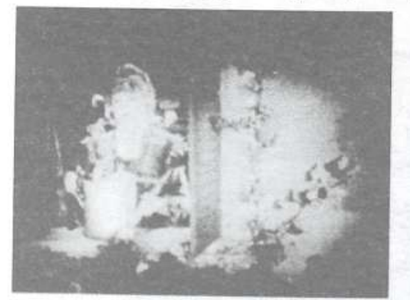
فى عيون سوزى، بيتنا ليست شريرة، أيا كانت سقطاتها، بل هى زميلة معاناة إنسانية. تسامح سوزى بيتنا، ويطالبنا قلب سوزى الحقيقى - كما يطالب جريفيث - بالحض على اتباع الفضيلة. وإنما، كى تكون سوزى سعيدة، بيتنا يجب أن تموت.

يروى مولد أمة حكاية حرب كابوسية، ذات دوائر انتقامية، لجرحى حرب لن تندمل جروحهم أبدا. رغم جانبه القاتم، فإن قلب سوزى الحقيقى هو فيلم عن التسامح. تغفر سوزى لبيتنا، وفى مشهد مغلق عظيم، تتسامح مع وليام عن صمته لسنوات.



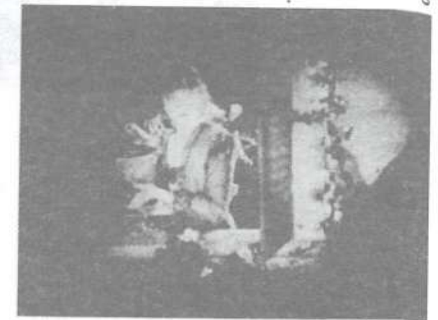
يبدأ المشهد بصورة خالية من البنى آدمين، تشكل النافذة ذات الستائر إطارا - داخل - الـ - إطار. حاملة دلو لسقى النبات، تظهر سـوزى - مـن - خـلال النافذة. يقطع جريفيث إلى إطار أكثر حميمية، حيث تهبط سوزى برأسها وتنتحب.

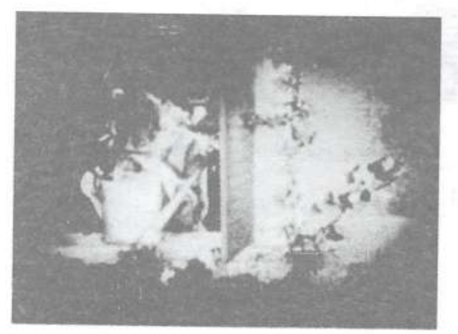






فى مجموعة لقطات أطول. تستجمع سوزى بشجاعة نفسها - ولكـن دون أن تنظر - وتبدأ فى رى، ورعاية الأزهار. بعدها مباشرة يظهر ظل - سـلويت لرجل - على يمين مقدمة الكادر. يتملك سوزى الفزع لظهور هذا الطيف كما لـو إنها شاهدت شبحا.





يقطع جريفيث إلى وليام، بلقطة جانبية (بروفيل) حنونة. تمثل لافتة كلماته الوقورة: "لقد تعلمت الحقيقة".

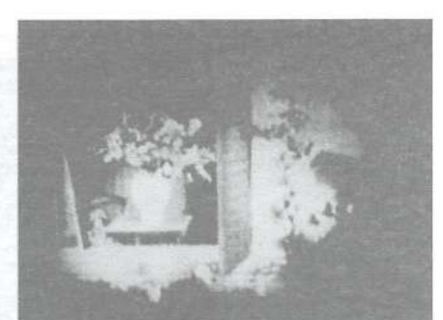
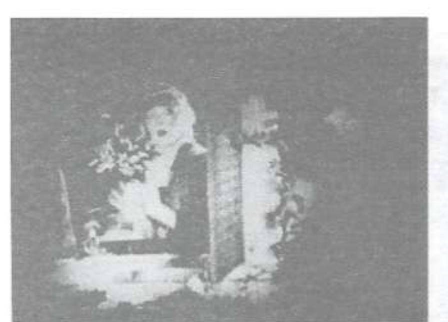
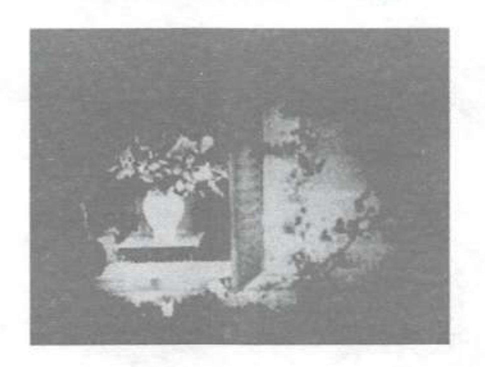


تحتضن سوزى دلو المياه بصدرها، ثم وعلى نحو واعى – ذاتيا تغطى وجهها به، وهى تحمى نفسها من وليام ومن الكاميرا.



يتجسد السلويت أقرب بالنسبة إلى سوزى داخل الإطار. فى هلع، تسقط الدلو وتنسحب، كاشفة عن ترتيب لطيف لزهورها يحول الإطار الفارغ – داخل –

الـــ – إطار إلى طبيعة صامتة متناسقة، ثم يدخل وليام بشخصه الإطـــار ويعبـــر ناحية أقصى يسار الشاشة.

يتلو لافتة "هل تأخر الوقت كثيرا"، سوزى؟ أعرف الآن إننى قد أحببتـــك طوال حياتى". ثم يتجه أقرب إلى النافذة بالضبط فى نفس لحظة دخولها الإطار – داخل – الـــ – إطار. حركتها من اليسار إلى اليمين فى الخلفيـــة تتواصـــل مـــع حركته فى الأمامية، كما لو كانا صورا مرآوية.

للحظة طويلة، يقفان وجها لوجه، محدقا كل منهما فى الآخر. اقتربا أكثر، دون أن يتلامسا كما لو كان لوح زجاجى يفصل بينهما، فليس هناك عائق محسوس خافيا عن الأنظار. إن أى شىء عن تصوير جريفيث لهذه اللحظة قد زاد من قدر الانطباع الغريب لوليام وهو كمشاهد أبصر سوزى مصورة داخل شاشة فيلم.

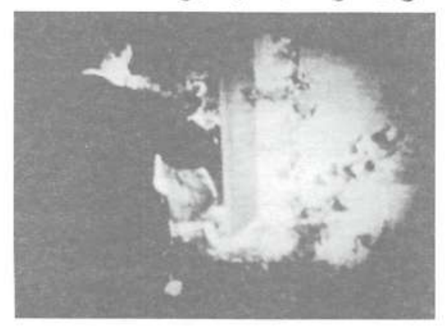
عيون سوزى المتشككة منتبهة له عندما انحنى وليام أقرب وهى ما تزال فى حالة عدم تصديق، تزم شفتيها فى انتظار القبلة التى تخيلتها كل هذه السنين. أغلقت عينيها، وأخيرا تم تجاوز العائق، تحدث القبلة وصار الحلم حقيقة!



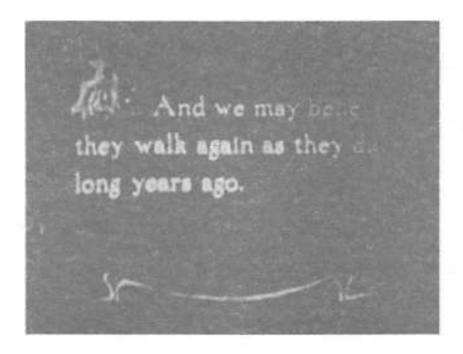


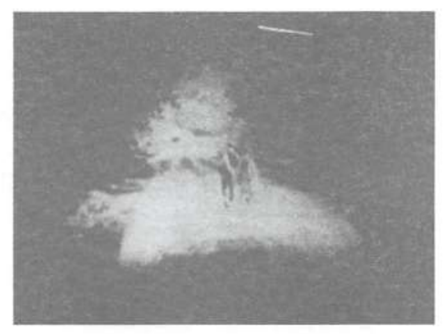


تفتح سوزى عينيها، كما لو إنها ذهلت من حدوث المعجزة، بل أيضا كما لو أن شخصا ما يقظا يراقبها، فيقطع جريفيث بكياسة إلى لقطة أبعد، لإطار أكثر تحفظا، بداخله ما تزال تتواصل القبلة برشاقة.



ينتهى الفيلم بلافتة "ويجب أن نصدق إنهما يتمشيان ثانية كما فعــلا منــذ سنوات طويلة مضت". تتبعها صورة لسوزى ووليام وأطفال مرة أخرى وهم فــى نشوة غامرة – حتى البقرة الحبوبة لسوزى قد عادت إلى الحياة! – يتمشون عبــر طريق البلد الودود داخل عمق الإطار. تعتبر "النهاية السعيدة" هذه تذكارا بأن مثل هذه السعادة، فى حياتنا، تظل حلما.





عندما يظهر وليام أمام سوزى كطيف شبحى ثم يدخل الإطار بشخــصه، يبدو كما لو أن رجلا ميتا قد عاد للحياة أمام عينيها، ظلا ينتحل مادة. يبدو أيضا – كما لو أن وليام يخطو داخل، أو خارج، عالم فيلم، يعبر العائق المتمثل فى الشاشة. عندما يصرح بحبه وتغفر له سوزى، يقول جريفيث، أن وليام قد خلق – من جديد – وسوزى، أيضا تموت وتولد من جديد. ويكشف جريفيث عن صلة داخلية عميقــة بين غموض الخلق، التسامح، والحب، والغموض داخل قلب الفيلم. بتصوره للخلق، للتسامح، وللحب بلغة اجتياز العائق الذى يفصل الفيلم عن الواقع، فإن قلب سوزى الحقيقى يتنبأ بنهاية أضواء المدينة ويمنح إلهاما عميقا لأنواع هوليوود الكلاســيكية فى الثلاثينيات والأربعينيات مثل كوميديا الــزواج (ثانيــة) وميلودرامــا المــرأة المجهولة.

الفصل الخامس
نهاية أضواء المدينة

وصل شارلي شابلن وباستير كيتون، المبدعان العظيمان في كوميديا السينما الصامتة، إلى طرفي النقيض في استراتيجيتهما لاكتشاف الكوميديا ضمن شروط السينما. ويالضربة الحظ السعيدة!

يعد شابلن، كممثل، معبرا على نحو ممتاز، بينما يعد كيتون مشهورا له بعدم تعبيريته (على نحو أكثر دقة، للحدود الصارمة التي يضع نفسه فيها بالنسبة للتعبيرات التي يسمح لنفسه بها). دائما ما يبدو شابلن مؤديا وينحني لجمهور يعشقه، بينما يبدو كيتون على نحو مميز غير واع بأن له جمهورا، فهو يكرس نفسه لشخصية كوميدية جادة بطبيعته، لا تقترف ذنبا، بريئة، تماما مثل بطل كافكا. وبشكل خاص، هو لا يبتسم أبدا، لأنه لا يجد شيئا مضحكا. على العكس، فشابلن على الشاشة يضحك غالبا وعلى نحو متكرر يأتي ضحكه صريحا أمام الكاميرا. كيتون تقريبا لا يعلن أبدا، أو حتى يعبر، يتمنى، بينما دائما ما تصير عواطف شابلن معلنة، رغم أن شابلن، على عكس كيتون، هو أيضا سيدا للخداع، مغويا. فيلميا، تعد أساليبهما مختلفة أيضا. فالطريقة التي يتبدى بها العالم ضرورية في أفلام كيتون، ولا نجدها في أفلام شابلن. فشابلن الممثل هو في مركز عالمه، بينما كيتون هو في الخارج ينظر إلى الداخل. يعالج كيتون نكاته مع الكاميرا، بينما شابلن كممثل يفعل ذلك عبر أدائه.

تتوقف كوميديا كيتون، كما أفهمها، على نكتة واحدة، نكتة على مستوى واحد خلال وسيط الفيلم. يمكننا القول بأن شخصية كيتون تتطلع إلى علاقة مشاهد مع العالم. وهو يجد أن ذلك الدور، كما نفعل نحن، طبيعي. برغم ذلك، وعلى

خلافنا نحن، المطالبين فقط بمشاهدة فيلم كيتون، يجد من المستحيل مشاهدة العـــالم أكثر من دقائق محدودة فى المرة الواحدة. كى يحيا (وأيضا كى يفوز بقلب المرأة، والتى هى دائما هدفه الظاهرى)، يجب عليه باستمرار أن يمثـل. ولا تتـأتى لــه الأحداث الإنسانية على نحو طبيعى، رغم أنه يتبع كل القواعد. يبدو غير متملـك للفهم الفطرى الخاص بالتصرف العادى، ليس لأنه يفتقد الذكاء، وإنما لأن الكائنات الإنسانية العادية لها أمانيها، بينما يبدو غير متملك لها، أو على الأقل غير واع بها. بطبيعة الحال، مبدع الفيلم، الذى يرتب الأحداث بدقة لإلزامه بالتمثيل داخل عـــالم سواء أراده أم لا يريده، ولهذا فهو يبعده بعيدا عن تأملاته الخاصة به فى حالتنـــا هذه، هو كيتون نفسه: وهذه هى النكتة، السخرية الراسخة فى أفلام كيتون، والتـــى ربما بدت بعمق فى فيلم شرلوك النــاشئ، عندمـــا أخذ يخــطو داخل عالم الفــيلم – داخل – الفيلم الذى يشاهده. لقد سمح الوسيط السينمائى لكيتون أن يكون – كما هو – الرجل الدوغرى.

لو أن رغبة أن نكون أحرارا فى رؤية العالم هى جوهر شخصية كيتـــون على الشاشة، فعليه كى وهو صانع الفيلم، يقودنا لتأكيد صلتنا فى تلك الشخـــصية، أن يبدع صورا، وصورا لنفسه – مشبعة لدرجة تدفعنا للتسليم بالعالم الذى نشاهدها فيه. لو أن مشاهدة كيتون داخل الفيلم لم تكن ذات خبرة ترانسندنتالية، فإن شخصية كيتون ستكون عصية على الفهم بالنسبة لنا. لا تتملك لحظات كيتون الترانسندنتالية البعد الأخلاقى للحظات جريفيث الترانسندنتالية. بالنسبة لجريفيـــث، يعـــد الواقـــع الترانسندنتالى هو الواقع الذى يتحقق ولا تتنكر منه علاقاتنا مع الكائنات الإنسانية الأخرى. وجريفيث يستنكر أفلام جريفيث التى تدور ما بين تحقيق وهجاء رغبتنـــا فى رؤية فضلا عن الإقامة فى العالم. أفلامه تهجو الرومانسية، لكنها أيضا تعـــد رومانسية. إنها تبدو بعمق تخطيطية عن إمكانية أن تكون مواطنا مزدوجا للعـــالم الحقيقى (وهو العالم الوحيد حيث يمكن للأحلام الرومانسية أن تتحقق فيه) والواقع الترسندنتالى. يشير، بالفعل، كيتون ضمنا إلى شىء ما أكثر قتامة: إننا الكائنـــات الإنسانية المستأصلين من كلا الواقعين، لسنا داخل البيت فى العالم، كما إننا لــسنا

أحرارا فى تأمله من الخارج لأننا باستمرار مدفوعون تجاه الوجود. يكتشف كيتون فى شروط الفيلم وسيطا ممتازا لتقديم إحباط وجودى الذى يعد تعزيزا ساخرا عن تشاؤم حكاياته. عند كيتون، الحياة هى جهنم لكن بفضل السينما ولحظاتها الكاشفة تجعلها وحدها ممكنة. فى القلب من كوميديا كيتون، تحقيق رغبته الخفية فى أن يكون مشاهدا. فى القلب من كوميديا شابلن، الرغبة فى إنهاء عزلته عن العالم. تمكن شروط الوسيط شابلن كتعبير مجازى عن العوائق التى طالما تاقت الكائنات الإنسانية إلى تجاوزها فى طلبها كى تصير إنسانية على نحو كامل. فشابلن ليس مشاهدا يتمنى تأمل تنظيم العالم. بل إنه ممثل يمتلئ ببهجة بهتاف جمهوره. فتملأه المشاهدة بالشوق، وليس بالقناعة. ما يتوق إليه، لا تمنحه – إياه – المشاهدة، بل بالأحرى، وفى النهاية، هو أن يتصل بجمهور ما.

إنه لأمر معقد. فشابلن ممثل، لكنه يمثل من أجل جمهور داخل عالم السينما، وهو أيضا يمثل للكاميرا، لنا، كنفسه كجمهور شابلن الممثل. فشخصه الذى لا مفر منه أمام الكاميرا، هو قناع لشابلن المخرج، الرجل خلف الكاميرا، والعكس بالعكس. يتحكم شابلن بالكاميرا، ولابد أن هناك شيئا ما على وشك الإفصاح به ليس لجمهور داخل عالم الفيلم إنما لنا لنا نحن. لكن ما هى مشاعره الحقيقية تجاهنا، ومشاعرنا الحقيقية تجاهه؟ هو يريد منا أن نحبه، لكن هل هذا تعبير وحيد عن ازدرائه لنا؟ (فى فيلم السيرك، مثلا، كان مترفعا عن كل جمهوره باستثناء واحدة، المرأة التى يحبها – وربما، لو أن، الكاميرا لم تكن على علم بسره هذا، لشملها الترفع هى أيضا). وهل نحن نحب شابلن بحق، أم إننا سنرفضه، لو إنه اقتحم حضورنا وفرض نفسه علينا؟ ليس يأسا، وإنما رغبة عاطفية وهلع محسوس هما فى القلب من أفلام شابلن: الرغبة والهلع فى تجاوز العائق والفيلم تعبيره المجازى، الرغبة والهلع فى معالجة أو السماح بحلم فى أن يصير حقيقة. فى نهاية فيلم أضواء المدينة، كما فهمتها، يصرح بهذه الرغبة ويواجه هذا الهلع، فى الحقيقة، عن طريق مطالبتنا نحن أن نتخل عدم وجود شاشة تفصله عنا.

تعلن أفلام كيتون عن تساميها، فالمقاصد الرائعة، كأنها فقط البهجة التـي يقدمها الفيلم، وليس الإشباع الإنسانى العادى، هو ما يجعل الحياة تستحق أن تعاش. على العكس من ذلك، يعتمد شابلن على استحالة منح الإشباع الكامل، أو على منح الإشباع الكامل بواسطة الفيلم. عند شابلن، لا يمثل الفيلم، ولو على نحـو سـافر، خلاصا. فى السماء، لن يعبر شابلن الشارع كى يشاهد – فضلا عن أن يـصنع – فيلما. ولذا فليس مصادفة أن يكون الفيلم وسيطه الخاص. يفتتح المشهد، بمصاحبة لحن يمزج بين السعادة والألم (تلحين شابلن نفسه) بلقطة "للفتاة" (فرجينيا شيبريل) فى محل زهور – محلها الخاص – حيث تقوم بتنسيق الورود معا. (علـى نحـو واضح، استعادت الفتاة بصرها) ظهرها إلى الواجهة الزجاجية خلفها، حيث تحتـل كامل الخلفية. تبدو غافلة عن العالم الذى نشاهده من خلال النافذة، حيث الـشارع متخم بالزحمة والمشاة منشغلين بالذهاب لأعمالهم. فى استغراقها، فى وضعها هذا تبدو مرئية دون علمها من قبل شخص ما على الناحـية الأخرى من الواجهـة (كما لو كانت فى وضع مواجهة لرؤيتنا).



يتم القطع إلى ركن جانبى من الشارع، موقع يصور وقد امـتلأ بـالطنين داخل الفيلم. يدور الصعلوك الصغير حول الركن ويدخل الـصورة، متمـشيا دون حماس بطريقة شابلن المألوفة. وقد قضى عقوبة داخل السجن عـن جريمـة لـم يرتكبها، مضطرا أن يرضى بالأمر الواقع باستحالة رؤية المرأة التى يحبها (وقـد

ساعد فى خفاء على جعل عملية إنقاذ بصرها ممكنة)، فأصيب بـاعتلال مزاجـه (بالسوداوية).

نعود إلى الفتاة الساهية، مصورة فى لقطة بعيدة، ما يزال ظهرهـا إلـى النافذة، حيث نرى من خلالها الآن سيارة ليموزين تقف مباشرة أمام المحل. حيث يخرج منها شاب وسيم أنيق الملبس يمشى تجاه المحل. عندها تتحول الفتـاة مـن تنسيق الزهور إلى الترحاب بالزبون. وللحظة يتواجهان عند النهايـات المتقابلـة للإطار. فى لقطة قريبة متوسطة، تحدق فى وجه الأنيق بنظرة توقع ملؤها الأمل، لكن كل ما قاله هو "أود طلب بعض الزهور"، تستفيق من ذهولها – هيامها بـأن يكون الأمير الساحر لأحلامها – حيث جميله النبيل قد مكنها من استعادة بصرها. تظهر جدتها – التى تعمل فى المحل مع الفتاة – تتناول الورقة المكتوب فيها طلبه ثم يغادر المكان. فى لقطة متوسطة بعيدة، تحدق الفتاة، وقد تنفست بعمـق، تجـاه الكاميرا بعدم فهم. وقد لاحظتها الجدة باهتمام، تذهب إلى جانبهـا. "لمـاذا، مـاذا حدث، يا طفلتى؟" تجلس الفتاة وهى ما زالت مستغرقة فـى أحـلام يقظتهـا. "لا شىء، فقط كنت أحسبه قد عاد". تضمها الجدة إلى صدرها قليلا (بتعزيه، بتشجيعها على الحلم؟ باستسلام؟) وتمشى كى تعد الطلب، تاركة الفتاة وحـدها تحلـم أمـام الكاميرا.

فى هذه الأثناء، فى الشارع، يتزاحم حشد من المشاة أمام إشارة المـرور، فى انتظار أن تتغير. عندما يبدءون فى التدفق عبر الشارع، تتحرك الكاميرا ناحية اليمين، عكس اتجاه هذه الحركة فى إعلان عن آلية هذا التدفق. تتواصل حركتهـا حتى تصور واجهة محل رهونات. ما يزال الصعلوك فى انقباض عميق، يـدخل الصورة وينظر تجاه واجهة محل الرهونات.

صبيا – بيع – الجرائد اللذين يضايقان الصعلوك عبر الفيلم (ربما بطريقة غير متكلفة كاملة) يتعرفان عليه، فيكشران عن أسنانهما. أحدهما يقذفه بوابل مـن البازلاء.

يتجاهل الصعلوك، وقد ضرب بالبازلاء، يحك مؤخرة رأسه، ثم ينظر إلى الصبيين، لكنه غير متحمس لمطاردتهما.

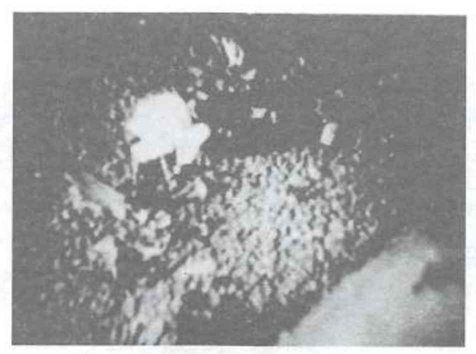
ما يزال محدقا فى اتجاه الصبيين، وهو غير ملاحظ لمكانه، يقترب هكذا الصعلوك من واجهة محل – الزهور، التى أصبحت فى عرض تنسيق لطيف (لا ترى الفتاة فى هذا الموضع). تتقاذف نحو رأسه بازلاء أخرى، فيرفع إصبعه فقط للتهديد، لكن الصبيين يضحكان فحسب.



لكن عندما يتنقل إلى يسار الشاشة ويتحرك المشاة إلى اليمين، تبدو الفتاة واضحة للعيان، وهى مستغرقة فى تنسيق الورود وفى أحلامها يقذف واحد من الصبيين بازلاء أخرى ثم يعود حيث يقف زميله، متظاهرا بالبراءة (وحاجبا الفتاة عن الرؤية).



مرة أخرى، يهز الصعلوك إصبعه مهددا على نحو غير مؤثر. ثم، وعيناه تتجه إلى أسفل، يستأنف مـشيته الواجـمة، ينظـر الـصبيان تجاهـه وهمـا لا يضمران له الأذى، منتظرين خطوتهما المقبلة. فجأة يتوقف الـصعلوك تتـصاعد الموسيقى إلى ذروة الرقة، وقطع من وجهة نظر الصعلوك تتصاعد الموسيقى إلى ذروة الرقة، وقطع من وجهة نظر الصعلوك: وردة ملقاة فى مجـرى تـصريف المياه، مهملة حزينة.



عندما ينحنى الصعلوك، ويلتقط الوردة، ينتش أحد الصبيين جزءا ناتئا من ملابسه الداخلية. وتقريبا فى وضع - نصف - قائم، يسرع الصعلوك وينتزعهـا. يهرول الصبى وزميله، يتأهب الصعلوك بخطوات قافزة إثرهما، تصوره الكاميرا فى حركته، لكن بعد ذلك يتوقف عن المطاردة. لكن أثناء حركتها (الكاميرا)، تظهر الفتاة، التى تراقب المنظر بتسلية لطيفة، تسلية تبعدها مؤقتا عن أشواقها. (تقريبـا هذه هى المرة الأولى منذ إجراء عمليتها - المرة الأولى فى حياتها؟ - التى تمنح نفسها لمثل هذا الضحك). على نحو مجهول، من ثم، يفوز الصعلوك بالفتاة كواحدة من جمهوره، تماما مثلما يكسب الجمهور تحت العلو الشاهق فى فـيلم الـسيرك. يضحك جمهور السيرك على التصرفات الغريبة للصعلوك الضئيل دون أن يعرف أن الأمر لا يدعو إطلاقا للضحك، إنه فى خطر محدق.

فى سينما شابلن هذه الوسيلة من أصول الكوميديا حيث مهرج مكلوم القلب وعمى جمهوره تلعب دورا رئيسيا. ويستكمل بإقراره الصريح (كما فى فيلم الحاج The Pilgrim على سبيل المثال، عندما يستسلم الصعلوك – المتحول إلى – القس لهتاف رعاياه بعد هذا الأداء الحماسى لحكاية دافيد والمارد الجبار) أنه يحب أن يؤدى، أن يكسب قلب جمهوره بأن يجعله يضحك. فى جزء صميمى على الطريقة الشابلينية، يلتقط الصعلوك شيئا ما عالقا بإحدى فردتى حذائه، والفتاة، ضاحكة، تعبر لجدتها الواقفة بجانبها عن إعجابها.

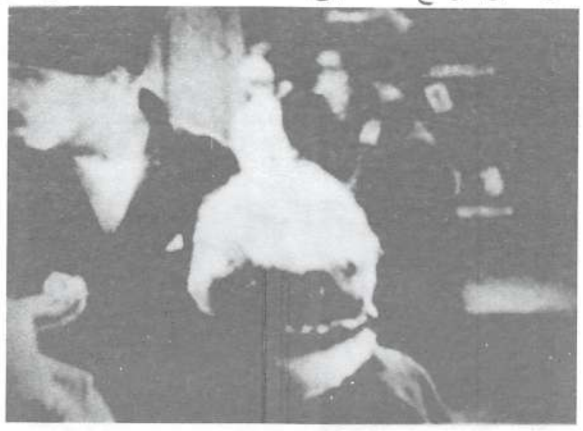


مصورا بزاوية مختلفة نوعا ما، يتحرك الصعلوك يسار الشاشة، وهو طول الوقت ينظر تجاه الصبيين، حيث يتحرك بدون طائل. من خلال الواجهة، يتوزع اهتمام الفتاة ما بين تنسيق الورود وبين مراقبة التصرفات الغريبة للمهرج، الذى أخذ يتمخط بمفرش، ثم يطويه بأناقة، ومولجا إياه داخل جيب معطفه المسائى المهلهل. ثم، متعاطفا مع "الانشراح الجميل من قبل جمهوره على الناحية الأخرى من الزجاج، أخذ يتوج "أداءه" بحركة جوهرية شابلينية أخرى: مثل اللحن الذى يبرز مهارة العازف، أخذ يربت على منديله (مفرشه) المطوى ربتة رقيقة.

وقد أنجز ما يثبت أن هيبته ما تزال على حالها، فصار مستعدا أكثر لتحدى العالم.



هناك صمت عندما نقطع إلى لقطة عجيبة مصورة عبر المحل. الفتاة فى الأمامية بمستوى منخفض، تحول وجهها عن الكاميرا، وكل ما يمكننا رؤيته هو خلفية رأسها (التى تحجب عنا كاملة وردة الصعلوك) ومن خلال الزجاج تنظر إلى الصعلوك كما نفعل نحن، ومع ذلك فهى منفصلة عنه، مثلنا نحن، من قبل شاشة.



يبدأ الصعلوك فى رفع يده كى يتشمم عطر الوردة (والتى هى تحت خط الرؤية) قبل أن يستأنف شروده. حدث هذا عندما يراها ما بين حركة يده التى

لا تدركها العين والحركة الطفيفة للغاية من رأسها تتراجع للوراء عن تحديقه الجاد الغريب، وتأخذ الوردة فى الظهور داخل الكادر.



بالضبط فى تلك اللحظة، أيضا، يبدأ لحن السعادة والألـم. تتسع عينا الصعلوك، وعلى نحو مهيب تنتشر تقطيبة نعسانة على وجهه. وقد جعلتها تحديقته مسمرة فى مكانها، لكن عندما حاولت أن تتأكد مما تراه، تتلبسها الحيرة كلحن أساسى فى رد فعلها. بعد ذلك تجذب يدها، وعن عمد رافضه الغموض، تلتف ناحية جدتها وتقول "لقد حققت انتصارا!".

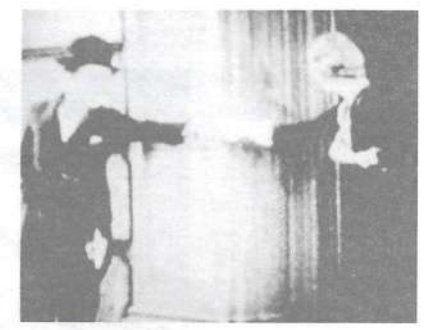
عندما نعود إلى اللقطة السابقة، عندما تتحول الفتاة تجاه الكاميرا بعيدا عن الصعلوك، الذى ما يزال واقفا دون حركة، الوردة فى يده، وهو فى حالة زيغ.

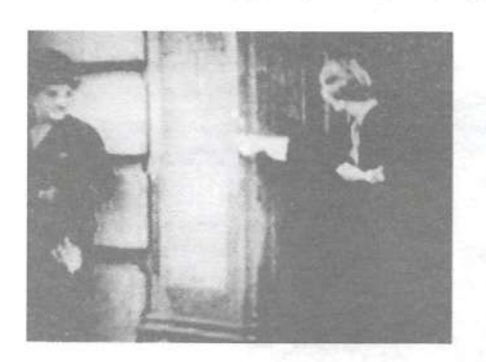


فى الحقيقة، عندما توجه الفتاة بعلامة ساخرة تجاهنا، فإنها قد ائتمنتنا على سرها. (رغم أننا لا نشاركها موضعها، على الأقل فنحن على مقربة بجانبها فى محل الورد، منفصلين عن هذا الرجل بلوح زجاجى). تلتف كى تواجهه بالضبط عندما تسقط ورقة من هذه الوردة، ثم تسقط ورقة أخرى ثم أخرى.

وقد شاهدت الأوراق وهى تتساقط، تومئ للصعلوك (فهذا الزجاج يمثل عائقا للكلام) وتمسك بوردة يانعة، تشير إليه بضرورة دخوله المحل. تخبر جدتها بشئ ما، فتسلمها عملة، فتقبض عليها مع الوردة.

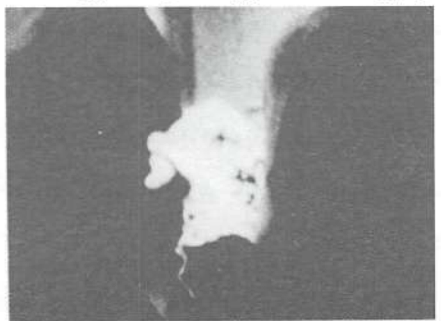
عندما تنهض الفتاة وتومئ برأسها تجاه الباب، يصاب الصعلوك فجأة بالهلع. فأخذ يدور، قاصدا بعض الحيل، وتتزامن حركته مع حركتها بالكامل داخل إطار الصورة. هناك قطع إلى خارج المحل، حيث الكاميرا تصور الصعلوك فى محاولته للفرار قبل أن تصل الفتاة إلى مكانه. غير أنه يتوقف ويلتف إليها ويتجمد المنظر إلى لوحة حية (تابلوه). الصعلوك على اليسار، يكاد جسده أن يترنح، لكن وجهه المعبر عن فرقته يتمنى أن يبقى ويجعل المرأة التى يحبها تقع فى حبه مثله تماما. الفتاة ناحية اليمين، ممسكة بالعملة، تحتل مركز الصورة. عندما تفشل العملة فى إغرائه بالعودة، تجرب الوردة متمايلة فى رقصة – باليه – ساحرة، تتحرك يده ببطء ملحوظ، تصل برشاقة داخل الصورة وقد قبلت هدية الوردة.





ثم تمسك بالعملة مرة أخرى. عندما لا يبدى عدم اهتمـــام بهـــا، تخطـــو تجاهه، مقربة المسافة بينهما. آخذة ذراعيه، تشده داخل مركز اللقطة.

فى لقطة مائلة تنظر الفتاة عبر كتف الصعلوك (حيث يختلف على نحـــو واضح وجهة الرائى عن وجهة نظر الكاميرا)، تضع العملة فى يده، وتضم أصابعه عليها، وتربت على أصابعه بإحساس طفولى. طوال الوقت تتلعثم مثل فتاة جريفيث الساذجة، ومع ذلك فهى تنظر بعمق داخل عينيه. وسواء عينها قد أدركت النظـــرة داخل عينه أو أن يدها (لسنوات طويلة، عيناها فقط) تتذكر لمسة يده، فجـــأة تعـــى الفتاة، وقد عبرت عن معرفتها بعينها أو بالطريقة الودودة التى بدأت يدها فى ضم يده. لقطة قريبة تضم أياديهما محتضنتين داخل الصورة.



للحظة، تغلق يداها يده فى قبضة واحدة. ثم على نحو حنون، لكن مع تردد مفجع، تتبع طريق ذراعه تجاه كتفه. ثم تأخذ الكاميرا طريقها من يـــدها العارفـــة، حتى نرى وجه الصعلوك – وبألفة يمسك بالوردة ما بين أسنانه، تفـــضح عينـــاه انفعاله وخوفه.



بفزع، تسحب يدها، للحظة يسود الصمت، ثم تسأل، "أنت؟" يومئ الصعلوك برأسه. تلامس قلبها بيدها. بإيحاء ظاهر فى عينيه، يسأل سؤالا، والذى هو بالفعل إجابة: "تستطيعى أن ترى الآن؟" تومئ برأسها "نعم، أستطيع أن أرى الآن". كمن مسته شهقة، تضغط يده على قلبها وتبتسم بشجاعة.

نقطع إلى لقطة قريبة متوسطة لشابلن، مع حافة شعر الفتاة الظاهر فقط – منها – داخل الكادر، إنها لقطة جميلة تبدو كما لو إنها من وجهة نظرها. ما تزال يده مرفوعة لفمه، وما تزال الوردة ما بين أسنانه، وما تزال نظرته مثبتة عليها، وعينيه ما تزالا تملؤهما الوجل والفزع. ثم بعد ذلك، يبتهج، يبتسم يضحك، كما لو أنه استفاق من حقيقة لا تقاوم لغرابة روعة وفزع هذه اللحظة. ثم يبدأ المنظر فى الاختفاء التدريجى، ويختفى وجهه فى ظلام(١).



(١) ينمذج وودى الآن نهاية فيلم مانهاتن متتبعا أضواء مدنية عندما تقول ماربيل هيمنجواى أن عليه أن يقبل بحقيقة أن الناس يتغيرون وأن عليه أن يتعلم كيف يثق فى الناس، نحن بإزاء سلسلة من اللقطات القريبة لوودى الآن، وعلى كره منه يوافق بأنها على حق. لكن موافقته الأسفة هى لنفسه، وامتداداتها هى لنا نحن، وليست لها. ولا يعتبر رد فعلها على هذه الموافقة يتجه لذلك، ولهذا فليس هناك سؤال يتعلق بحبها له، السؤال الوحيد عما إذا كانت أو لن تكون، عندما تتغير ستقع فى حبه. ولكن ما الذى يخول لالآن أن يأخذ حب هذه المرأة كقضية مسلم بها؟ (إنهما – كما يشير – قد مارسا جنسا ممتازا معا. فهذه ليست بإجابة شافية. بالإضافة إلى ما الذى يجعله واثقا من أن جنسهما ممتازا بالنسبة إليها أيضا؟ كيف يستطيع أن يعرف أنها ليست ممثلة؟) حتى هذه اللحظة، يظل الآن مركزا لعالمه. يصور هذه اللقطة حكيم وودى الآن على شخصيته ذاتها وتعلن بعدها ولادة وودى الآن الجديد. وحتى برغم انتقاصه – الذاتى الواضح لنفسه، فإنه يؤكد، أنه ليس سؤالا، فطلب وودى القديم بأن يكون هو السلطة الوحيدة (برغم ذلك فهو كما يتضح أنه يستثمر تلك السلطة على امرأة). بكلمات أخرى، أنه فعليا لم يتغير. يعتبر فيلم مانهاتن التماسا عاطفيا حارا لجمهوره بأن يدعه يتغير، بأن ندعه يغير شخصية شليمل الكوميدية. لو منعناه عن التغيير، سيقول لنا، بأن ليس هناك مادة إضحكاك. حتى أنه سيظل بجنون أعمى تجاه ما يمكننا أن نراه بوضوح: أن عبقريته مثل عبقرية شابلن، تنسب للكوميديا وإن شخصيته الكوميدية هى أمر محتوم وموضوع لا ينضب معينه بالنسبة له، هى بالفعل موضوعه الوحيد.

في وصف تلك اللحظة الأخيرة، كنت مصمما أن أشير إلى تلك الشخصية الإنسانية بـــ "الصعلوك". إنه شابلن، هذا الكائن الإنساني بلحمه وشحمه، الذي يقف مصورا في هذا الكادر، ظاهرا بطبيعته الفانية وبأشواقه التواقة للحب. هذا الإظهار من قبل الكاميرا يعتبر أيضا إعلانا من الكاميرا، إعلانا من قبل مبدع الفيلم بأنه هو الصعلوك الضئيل المثير للعواطف. يستكمل شابلن بناءه بالخطو قدما إلى الأمـــام. بهذه الإيماءة، يطالبنا شابلن بأن نتخيل شيئا مميزا للغاية: إنه قد خطا خارج عـــالم الفيلم إلى داخل وجودنا، بأن لا وجود "لواجهة" تفصلنا، لا شاشة. يطالبنا شـــابلن بأن نتخيل، في كلمات أخرى، بأن وسيط الفيلم (السينما) لا يمثل عائقا. (مـــصورة في تلك الشروط، تعتبر هذه اللحظة هي المتممة بدقة لذلك الجـــزء الرائـــع لفـــيلم باستركيتون شارلوك الناشئ حيث يخطو كيتون حرفيا في عالم الفيلم – داخـــل – الفيلم الذي يشاهده).

أن ترى هذا في وسيط الفيلم يعني أن ترى – وهذا خيالي يوتوبي وخيال مفزع – تجاوز كل العوائق التي تخلقها الكائنات الإنسانية لتجنب إدراك أن السعادة الإنسانية تظل رهنا بالأعمال الإنسانية. لماذا لم يتبع شابلن هذه اللقطة بلقطة لـــرد فعل الفتاة؟ كي يعرض رد فعلها هذا سيعني الحديث إليها عما في قلبهـــا تجاهـــه. جزئيا، يمتنع شابلن عن فعل هذا لأنه لا يستطيع القول بما تظهره هذه اللقطة عـــن طبيعته، عما يبدو عليه هو بالفعل. هل هو جدير بالحب؟ هذا سؤال حقيقي وعميق. لا يعتبر الصعلوك مجرد ضحية مثيرة للعواطف – قبل كل شيء، فقـــد اســـتغل عمى الفتاة، خادعا إياها لتبني حلم يعرف أنه لن يكون حقيقة – سوى أن يـــصير فارس أحلامها. (يتوقف معنى أن شابلن ليس طفلا بريئا على ما يقـــصده بكونـــه ممثل بالإشارات والحركات فقط (ميم). تتضمن نكات لا حصر لها لشابلن تغييرات مفاجئة بقصد فعل تصرف مذنب يتراءى بريئا).

لدى شابلن نفس المبرر كي يعتقد بأنه بإظهار نفسه على هذه الشاكلة، فإنه على نحو عنيف يتخلص من أوهام هذه المرأة، محطما لحلمها. يكن القول بـــصدد

الدفاع عنه، بأنه ليس مدبرا لهذا الإظهار، والذى هو نتاج لسلسلة مـــن الأحـــداث. ومع ذلك فحتى إذا كان هو ضحية لهذه الأحداث، فهو أيضا مرتكبها. فهو مبـــدع الفيلم الذى يترأس كل هذه الأحداث وصولا إلى وجهة نظر النهاية.

الصعلوك، بهذه الحساسية، بروحه النبيلة فى مواجهة المعاناة هو شخص نحبه. لكن هذا الشخص هو أيضا قناع شابلنى، خلق من خلال أدائه ومـــن خـــلال تحكمه فى الكاميرا. فهو يمثل نفسه كـــ الصعلوك الضئيل، لكنه طوال الوقت هـــو المخرج الصعلوك المسيطر – المعالج بمهارة للأحداث، البارد، عديم الرحمة. ذلك الصعلوك لديه هو نفسه مظهرا قاتلا يصبح باضطراد مثيرا لاهتمام شابلن، حيـــث يتأتى لأفلامه أن تستوطن أكثر فأكثر فى تلك البقعة من نفسه. (إن الصعلوك هـــو أيضا مسخ هو النقطة الأساسية فى فيلم الديكتاتور العظيم، على سبيل المثال، حيث يتعهد شابلن بأن لا يؤدى فقط كصعلوك مثل يهودى همجى وإنما أيضا ليس بأقـــل من مسخ كأدولف هتلر).

فى اللحظة التى ندرك فيها قوة شابلن التى لا تسبر غورها، نفهم عندها أن ليس حب الفتاة فقط (ولا حبنا) هو الذى فى محل شك. بإظهار نفسه، فإنه يواجـــه بمخاطرة أنه لا يحتل مكانا داخل حلمها، ويواجه أيضا بمخاطرة كافية من الفـــزع بأن تلك المرأة المستعيدة لبصرها لا تمتلك مكانا فى حلمه (فربما أحبهـــا بـــسبب عماها).

أن يظهر رد فعل الفتاة سيكون أيضا بمثابة إشارة لنا بما يجب أن نـــشعر به، وهذا، أيضا، ما يمتنع عن فعله شابلن. بديلا عن هذا، فقد اختار لنا بأنه لا مفر من تخيل ما سيلى هذه اللحظة – كجزء من تخيل أنفسنا فى مكانها. هذا يعنى، بأنه فى نفس الإيماءة التى يطالبنا بها شابلن أن نتخيل بأنه يخطو خارج عـــالم الفـــيلم، يطالبنا أيضا بأن نتخيل بأننا قد وجدنا أنفسنا خلال ذلك العالم، ولـــيس خارجـــه، وبأمان تظهر من خلاله.

بمطالبتنا تخيل أن الفيلم لم يعد عائقا، يدعونا شابلن بتأمل تخوم وسيط الفيلم وأن نسأل أنفسنا عما إذا كنا نتمنى أو لا نتمنى لهذه التخوم أن تتسامى. هل نتمنى لهذا الصعلوك أن يكون حقيقيا، لو أن ذلك يعنى أن نمنح حبنا لكائن إنسانى من لحم وشحم؟ هذا سؤال فلسفى متعلق بالقدرة الإنسانية على الحب وعلى تجنب الحب. إنه أيضا سؤال يتعلق بالإمكانية العظيمة لاهتمام شابلن الشخص ى:

يعلن أضواء المدينة بأنه يربط وجوده كله بإجابتنا. فى آخر لقطة بالفيلم، شابلن ينوب عنا جميعا وحتى عندما يتخذ مكانه، فإنه يعلن انفصاله عنا. ولن يكون ممكنا لأى واحد منا أن ينوب عنه فى هذه اللقطة.

سواء قبلنا أو رفضنا شابلن فى هذه اللحظة، فأحيانا يموت، وأحيانا أخرى يولد من جديد، فى علاقتنا به. فى النهاية، ربما، لا يعد بالنسبة لشابلن، فيلما مرحا. ربما أفشلناه، وقد حطم أحلامنا. ربما لا يؤدى الفيلم إلى خلاص، لكنه بدلا من ذلك أكد الأسوأ فيما يتعلق بشروطنا.

ومع ذلك، فقبل الاختفاء التدريجى الأخيرة، شابلن، بأعجوبة، يضحك.

الفصل السادس

رماد أحمر: الصورة الشهوانية على الشاشة

رماد أحمر، عرضته شركة – اخوان وارنر عام ١٩٣٢ وقام بإخراجه فيكتور فليمنج، يبدأ الفيلم بنوع من الافتتاحية حيث يقدم فيها شخصية كلارك جيبل وتؤسس للمكان: جبيل ملاحظ فى مزرعة مطاط ضخمة بعد سفر طويل وشاق من سايجون saigon (بدهشة ينطقها الكل فى الفيلم say-gon). رياح موسمية على وشك الهبوب. يشعر جيبل بالغيظ لأن أشجارا كثيرة قد اقتلعت وهى صغيرة للغاية (والمطاط الجيد لا يمكن أن يصنع من مثل هذه الأشجار) . تصل جين هارلو بالمركب. وتتوقع أن تغادر المكان عندما يغادره المركب مرة أخرى. تعلن عن نفسها بصوتها من خارج الكادر، ثم ترى من وجهة نظر جيبل. يكفهر وجه جيبل بحضورها. يؤنبه صديقه العجوز المؤتمن على أسراره بأن لا يتوقع لعبا صبيانيا طبيعيا مع مثل هذه المرأة الشابة الجميلة. مما يهيئ المسرح لأكثر منظر فى الفيلم تسلية، عندما تجهز هارلو مستودع ذكائها الحرفى كى تغير عبوس وجه جيبل: فعلى سبيل المثال، عن طريق توضيح كيف تصنع الجبن الركفورد (عن طريق ضرب الماشية – النعاج، ألا تسمونها كذلك؟ – بالقرب من الأثداء)، ومع ذلك فهى لا تكمل الحكاية أبدا بل تنتقل – عبرها – إلى تقليد هجائى لجيبل (سأكون هادئة، أيها الضابط تقول ذلك، كما لو كانت مومسا وهو الضابط المراقب).

فهارلو تتعامل مع الموقف لإضحاك جيبل، وعندما تنجح أخيرا فى ذلك، يشدها ناحيته ويدلى برأيه بأنها ليست رديئة فى كل الأحوال. ثم تتحرك الكاميرا فى لقطة بان لتظهر بغبغانا وهو يوقوق، نداء لفعل جنسى لم يظهر على نحو واضح. (رماد أحمر، أنتج قبل عامين من تقوية نظام الاستديو الصارمة عام

١٩٣٤، لذا فهو لا يحتاج إلى أن يتملص مما ينتجه سواء بعلاقة جنسية أم لا. على عكس، مثلا، ما حدث فى فيلم كازابلانكا فى القطع الشهير إلى برج المطار).

فى اليوم التالى، بينما هارلو تصعد المركب، حاولت أن تمالق جيبل ببعض الاعترافات حول أنه يشعر بشئ ما تجاهها. وهو يعتقد بأنها تلمح برغبتها فى أن يدفع لها، فيقوم بمنحها نقودا. يخلص المشهد بصورة وقورة لهارلو تمثل رد فعلها تجاه إشارة جيبل المرفوضة. تمسك هذه اللقطة برؤية ناعمة، بإضفاء كمال، وبتكوين كدارة القمر – على جمال هارلو الفائق (جمال، وهو المقصود من اللقطة – لا يستثير الرغبة لدى جيبل) ويؤكد إنسانيتها، ويتلاءم مع موقف نفسى خاص باغترابها وهو ما يجب أن نميزه بدقة.



هى تظهر فى البداية من وجهة نظر جيبل، وجهة نظر هارلو الخاص هى الآن مصدرها الفيلم. لا تتضمن هذه اللقطة بالنسبة لها رغبة حسية ولا ترتب إثارة المشاهد بشهوانية، رغم أنها، كما اقترحت، جالسة، واقفة مصورة بحيث تظهر جمالا فائقا، جمال معلن عنه هنا روحيا. يظهر رد فعل هارلو، مثلا، بوعيها بأن جيبل لم يفهم حتى أن إشارته تلك هى بمثابة لطمة على الخد. وتمتنع عن الرد على قسوة جيبل بنفس الطريقة، فهى ببساطة تريد من هذا الرجل أن يستسلم لها.

يجب أن نلاحظ أن نظام الاستديو كان على وشك إضعاف شخصية هارلو على الشاشة، فقد تألقت هذه الشخصية بملمح شهير مميز: شعرها البلاتينى. تشير الـ فوتو بلاى إلى أسرار جمال هارلو قائلة أن "الهالة البلاتينية لجين ربما تثير

تعليقا وحب استطلاع أكثر من أى ملمح لأية نجمة أخــرى". ومــن الطبيعــى أن توصف بــ "الهالة" فهى رمز لنقاء روحها وتوقها للحب والقبول. لكن كبلاتينيــة، بيضوية فإن ذلك يميزها كامرأة ساقطة، فهى، فى النهاية، ليست عــذراء، حيــث يميل العالم للتعامل معها كمومس. ثمة طريقة للرد على هذه المعاملة وهى أن تمثل عن قصد – دور – سوقية، جاعلة من نفسها قبيحة. وهذا هو الوتر الأساسى فــى أدائها فى فيلم العشاء فى الثامنة (١٩٣٣) على سبيل المثال. تعد غربة هارلو هــو أساس فطنتها.

لكن لماذا لا يعترف بهارلو، ولماذا تفشل هى فى إثارة اهتمامه؟ سيــصل خيط ذلك على المركب التالى. المساعد الجديد للملاحظ (جين رايمونــد) يــصل، وسنشارك رد فعل جيبل الآتى تجاهه: هذا فأر أو ولد، وليس رجلا – مثــل هــذا الرعديد لن يحقق نجاحا أبدا فى المزرعة. ثم إننا نشارك رأى جيبــل أيــضا إزاء ذلك الشخص المتضمن افتقاد رايموند للرجولة: زوجة ريموند (مــارى اســتور) عاهرة مزهوة بنفسها، لا تحتمل.

غرق رايموند فى الدرك الأسفل عندما أصيب بالحمى. تــصعيدا بقــصد الأزمة، يواصل جيبل الكلام والتصرف بطرق مدبرة كى يصدم استور، يستدعيها كي يلومها لوجودها هناك، غير مؤدبة، أو لوجودها على كل حال، (لاحقا فحسب ستمنح الفرصة للتحليل النفسى لتفسير المعاملة الخشنة على نحو مفرط من جيبــل تجاه أستور: فأمه التى لم تحتمل الحياة الصعبة هنا، ماتت فى المزرعة) لكن عندما تهب الأزمة، يعتنى جيبل بحمى رايموند.

وهى تشهد ذلك، تعتذر أستور عن فشلها فى التعرف على إنكــار جيبــل لذاته. فيجدد جيبل تصلبه الاستفزازى، مدعيا أن اعتذارها نفسه نتاج تربيتها كطفلة غنية مدللة. بالإضافة إلى ذلك، أكد أن فعله لم يكن إنكارا للذات إطلاقــا، وإنمــا مبعثه إنها جذابة بالنسبة إليه. تصفعه بقوة على وجهه وتأخذ علاقاتهما منحى آخر.

إن هذه الصفعة تجدد رغبة جيبل المثيرة للعواطف تجاه استور وتتأكد فيما يلى ذلك: بينما يزأر نمر عند حافة الفناء، أستور تعد نفسها للاســتحمام، بــسرية

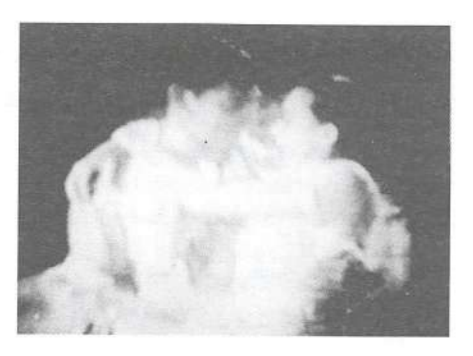
جيبل يتجسس عليها، تستثار رغبته، وهو يعرف أنها ترغبه، ولكن لا علم لها بهذه الأمور، غير مدركة بالعواطف التى تجيش داخلها.

وهكذا نقرأ المشهد التالى، حيث يأخذ جيبل أستور إلى نزهة فى المزرعة، كإغراء مقصود لها. وكجزء من نزهتهما، أراها مراحل مختلفة لإنتاج المطاط (مثلا، يريها خلال ميكروسكوب كيف أن المطاط الخام، عندما يعالج بالكيماويات "يتحول إلى كتلة صلبة"). يعكر صفو النزهة عندما تهب فجأة الرياح الموسمية. رد فعل أستور المتحير مزدوج بوضوح: فـ"ماذا يحدث"؟ إنما يقصد بها الرياح الموسمية، فتشير فى الآن نفسه إليها "هى" فكأنها تشير أيضا عبر الرياح إلى العاصفة الداخلية لرغبتها المتأججة العواطف. فالعاصفة هى دلالة الاستيقاظ الجنسى عند أستور واستعارة مجازية لها. (هذا، بالطبع، كاف على نحو اصطلاحى). هى متزوجة، لكن أستور تجد نفسها مستثارة بشهوانية لأول مرة. وجيبل، أول رجل حقيقى، حرفيا ما أن رأته حتى اجتاح قلبها حب جارف، فيحملها بين ذراعيه إلى الفناء.

هنا نرى لقطة رد فعل الثانية لهارلو، التى تشاهد جيبل يحمل أستور إلى داخل غرفته. بشعرها البلاتينى وقد نفش بفعل العاصفة، وتلألأ بفعل الضوء، هارلو مرة أخرى جميلة على نحو متوهج. لكن هذا التبؤر الناعم، منمذج، وحتى مؤنسن، لصورة هارلو (صورة لنا، وليست متاحة لأى أحد داخل عالم الفيلم) تمثل مرة أخرى رغبة لا أحد، ولا تؤطر كى تحمل شحنا شهوانيا إلى المشاهد. فهى تقف فى مواجهة ما نراه تاليا. فى الصورة التالية.



جيبل بالفعل فى الخلفية، مستثيرا مارى أستور، التى ترى، كما لو كانــت عبر مشارف الاحتشام. تغرى هذه الصورة المتجاوزة للحدود نظرتنا حتـــى تمــر بفرح على التكوين الرائع لملامحها (أنفها، أذنيها وشفتيها) جلدها النـــاعم رقبتهـــا المشدودة وذراعيها وثدييها المنتفخين. بالإضافة إلى ذلـــك فـــإن حركتهـــا تبـــرز الإحساس الذى تعطينا إياه الصورة عن جسدها المكتنز باللحم، ووجهها جزء مثير من جسمها، فملامحه مناطق للحسية أكثر منها أدوات تعبير. فى هـــذه الـــصورة، تبدو مفعمة تماما بالرغبة الجنسية. حسية أستور وليس روحها أو عقلها أوقلبها هى ما تظهره اللقطة وما تجسده. تصرف أستور المبكر الذى ينطـــوى علـــى مباهـــاة بالنفس هو على الأقل ولحظيا توقف عن الرحيل ليس لرغبة شخصية وإنما لرغبة موضوعية وذاتية.



على نحو نموذجى، تمثل مارى أستور، فى الأفلام، شخصيات تمثل بغير اندماج (على مبعدة)، رغم أن هذه الشخصيات غالبا ما يتملكهـــا إدراكـــا – ذاتيـــا ضئيلا بأنها غير واعية بأن هذا يعد تمثيلا. عندما ينكشف أداء أستور فى الفـــيلم، فإنها نموذجيا تفسر – كما هو حالها فى رماد أحمر – كامرأة رغبتها الوحيدة هى، باقتباس كلمات كينيث أنجر من يوميات الحياة الحقيقية لأستور "أن تجعـــل أنـــوار الحياة تخترقها"[(١)] Fuck out of her أداء أستور غير المندمج يعلن، فى أفلام مـــن

(١) كينيث أنجر، بابل اليهودية (نيويورك: ديل، ١٩٨١).

قبيل رماد أحمر، عن ارتداء قناع كل الرغبة الجنسية المفعمة المرعبة. يتغلل – فيلم – الصقر المالطي خلال بديهة أخرى لأستور: إن أداءاتها ذات الشهوانية التي لا ترتوي، مغلفة بتمثيل مبتعد (غير مندمج) يعتبران معا ذات طبيعة مسرحية. ومع ذلك وبديلا عن توسط غموض طبيعة هذه المرأة (بشكل خاص، بواعثها في مسرحية – الرغبة – الجنسية) فإن الصقر المالطي، معترفا بالجميل للفيلم الأسود Film noir يفسر على نحو نكوصي هذه المسرحة، مفسرا إياها على أنها شرور. لقد فشل في فهم (وكذلك يفشل رماد أحمر في إدراك) روح السخرية والفطنة اللذين تقدرهما ماري أستور في بعث شخصيتها السينمائية. تكمن فطنة جين هارلو في اغترابها في مواجهة العالم وبينما تكمن فطنة أستور في اغترابها عن نفسها.

شخصية ماري أستور هي موضوع الرغبة الخاصة بجيبل، لكن رماد أحمر لا يسمح له بالفوز بها في النهاية. يسجل الباقي من الفيلم الأحداث في سياق يتأتى لجيبل أن يصرح برغبته وأن يقبل هارلو كصديقة.

وقد أرسل رايموند إلى مكان بعيد في المزرعة وذلك كي يسهل الوصول إلى زوجته، فإن جيبل أخيرا قد ذهب إلى نقطة متقدمة بعيدة جدا، ويصير على الصبي المسكين ييأس أن يلملم أشلاء الموضوع. فهو ظاهريا، يذهب إلى هناك كي يقتل النمر الذي يغير على المكان أكل لحوم البشر، ولكن قصده الحقيقي أن يخبر الزوج المخدوع بأن جيبل وزوجته يحب كل منهما الآخر. ولذلك ففي حضور هذا الصبي الجميل الذي ينظر إليه باحترام لتصرفه اللائق ولامتلاكه الشهامة الكافية لقتل النمور، لم يتأتى لجيبل أن يفعل ما جاء من أجله. ومذهولا باكتشاف أبعاد الدرك الأسفل الذي ينوي أن يغرق نفسه فيه، يغادر المكان في الحال دون كلمة مقررا قتل النمر (بعد رحيل جيبل، يعلم رايموند بأمر العلاقة العاطفة لزوجته).

عودة إلى الفناء، حيث جيبل وهارلو مجتمعان للوصول إلى حل لفزورة بقصد جعل أستور تعتقد أنه طوال الوقت كان يخدعها، وإنه لم يكن أبدا يحبها،

ولكنه يستغلها فحسب. تصير أستور منقبضة لفقدها السيطرة على الأمور ومن ثـم تصيب جيبل بطلق نارى. عندما يصل زوجها، يصدق بالفعل حكاية إنها التحقـت بهارلو وجيبل من أجل إعداد المشهد لتحيته.

يغادر الزوج والزوجة المكان معا، أستور، والتى هى ومنذ زمن بعيد غير واعية بالرغبة، تصير غير متوهمة بالرغبة وبنفس الإيماءة التى شجع بها جيبـل أستور على مغادرة المكان مع زوجها فى نفس الوقت ترفض رغبته.وتعلن – نفس الإيماءة – عن معرفته وقبوله بالصلة التى تربطه بهارلو. وسواء أحب ذلك أم لا، فهو الآن يعرف، إنها الزميلة الصادقة له، برغبة أم بدون رغبة. ماذا يربطهما معا إن لم يكن ذلك مبنيا على رغبة؟ علاقتهما مثل العلاقة بين أطفال أبريـاء الـذين يمرحون باللعب البرئ معا. هذا ما يؤكده ختام الفيلم.

جيبل، المصاب، يرقد فى سرير بينما هارلو تقرأ له حكاية قبل النوم عن الأرنب أرنوب. عندما ترتفع أصابعه المرحة قليلا للإيحاء بروح القصة، تـسكته بمزاح. يخلو هذا الوصف لعلاقتهما من أى إيحاء برغبة جنسية بينهما. ولو إنهمـا فى سبيلهما لممارسة الحب، فإن الفيلم يسمح لنا بتصوره كامتداد فقط للعب الأطفال بينهما، الرفض المرح للرغبة.

هناك مفهومان مختلفان للأنوثة يظهرهما فيلم رماد أحمر. الأول يتجـسد فى علاقة جيبل وأستور: أنوثة كعاطفة شرسة، عاصفة ثائرة تهب من قبل طبيعـة عنيفة، كل الحيوانات التى تظهر أو يشار إليها بالفيلم (النمـر المتوثـب كعاطفـة أستور المشبوبة بداخلها والنمر الذى يطلق عليه جيبل الرصاص، والببغاء، الأكثر كوميدية، "النعاج، ألا نسميها كذلك" التى يذبحها صناع الجبن الريكفورد) تستدعى هذا المفهوم للأنوثة كشئ حيوانى. الرياح الموسمية والمشار إليها بـــ هـى she وهى بالفعل توصف فى علاقتها بعاطفة أستور. وربما الأكثر تطرفا، هناك الصلة بين تصاعد العاطفة الشهوانية الإنسانية وعمليات صنع المطاط والجبن. توصـف هذه العمليات الثلاث بلغات متطابقة وفى كل منها "لطشة التفـاف" ثـم التـصلب

الساخط التالى كلها خطوات حاسمة، وبطبيعة الحال، جان ريموند، الذى لن يصير أبدا رجلا حقيقيا، والذى، مثل الكثير من شجر المطاط (لو لم يصل إلـــى مرحلـــة مرنة) سيقتلع صـغيرا للغاية. مثل هذا التكرار وبناء الموتيفات، رغم مرحلة عـــدم مناقشته إطلاقا فى النقد الأدبى، هو على نحو تام مظهر مميز لأفلام هوليوود فـــى الثلاثينيات. (سيلمع هذا المفهوم إلى تألقه الأروع فى سينما هوارد هوكس).

المفهوم الثانى، متجسد فى علاقة جيبل – هارلو، يعتبر الفكرة النقيـــضة للأنوثة كلهو نقى مرح، لعب أطفال برئ غير ملوث بالرغبة. يبدو مقنعا للتأمل أن التعزيز الصارم لنظام الاستديو عام ١٩٣٤ قد أخمد تصوير الأنوثة كعاطفة شرسة فى الأفلام الهوليودية ومعها أى تمثيل واضح للرغبـــة الجنـــسية. كـــان المظهـــر الإيجابى لهذا الكبح هو خلق شروط محببة لتطور كوميديا الزواج (ثانية) المبتكرة عام ١٩٣٤ من قبل فرانك كابرا فى فيلم حدث ذات ليلة، تمثيل كلارك جيبل أيضا. تدين علاقة جيبل – هارلو بالفضل لعلاقة جيبل مع كلوديت كليبرت فى فيلم كابرا، فيما عدا أن كولبيرت، مثل كل بطلات كوميديا الـــزواج، تحمل أستـــور داخلهـــا. (أو ربما يمكننا القول أن كولبيرت هى على هيئة أستور وتحمل هـــارلو داخلهـــا. وعلىكل حال، فإن كوليبرت فى حدث ذات ليلة مثل أستور فى رماد أحمر، تبـــدأ فى علاقتها بجيبل بتمثيل جزء المومس المتكبرة).

لا تمثل الأنوثة داخل الفيلم فحسب، بطبيعة الحال، فالأفلام ذاتها حـــسية، تستحث بصياغات متداخلة المشاهد جنسيا أو على نحو شبيه بالجنس (التـــصنيف الأخير يقصد به تسجيل الصلاة الحميمية بين الشهوانية والعنف فى السينما). يعـــد فهم الطرق التى تشحن بها الأفلام بشهوانية وطرق هذه الصياغات الشهوانية التى ربما تستغل من قبل المشاهدين (على سبيل المثال، كمادة لخيالات شهوية خاصة، هى نفسها وبتنوع تندمج داخل أشكال حياة المشاهدين) نقول يعد فهم هـــذا أمـــرا ضروريا لأى دور تكميلى للسينما سواء كمؤسسة اجتماعية أو من منظور تطوير صياغاتها المختلفة.

هناك الزعم بأن هذا التعزيز الحاد لنظام الاستديو قد أعاق ممارسة خلق صور شهوانية على الشاشة. لكن الأمور لا تحدث بمثل هذه البساطة. لسبب، أن تمثيل العلاقات الجنسية بوضوح، يجب أو لا يجب أن يصور سينمائيا بشهوانية. أفلام ماريام هوبكنز ما قبل ١٩٣٤ تؤكد وتعالج بمهارة أنوثتها. وشخصيتها على الشاشة مزيج من المؤمنة بالمثالية – وهى أيضا – شهوانية ويتسمم وعيها بطبيعتها الثنائية بسبب اشمئزازها من فجورها الخاص، وهو – بالنسبة لها – ما يشير إليه جسدها. يتوظف جسد هوبكنز كعلامة على أنوثتها، لكنها لم تتصور سينمائيا على نفس النحو الذى أدته أستور فى رماد أحمر فصور ميريام هوبكنز على الشاشة لم تكن أبدا شهوانية الطابع.

من جانب آخر. فالصور الشهوانية يجب أن تتحدد بسياق السرد الذى يتجنب صلتها بالمحرك الجنسي. (مثل هذه التفرقة يجب أن تصوب تجاه الصور الفوتوغرافية فى أى عدد من أعداد مجلة البلاى بوى). وانطباعى أن هذا هو القاعدة فى أفلام هوليوود لأواخر الثلاثينيات التى تتضمن مشاهد شهوانية.

تعتبر سيمونى سيمون أكثر الممثلات الهوليودية حدة شهوانية فى أواخر الثلاثينيات، وهى الاختيار الأول لجان رينوار لدور كرسيتين فى – فيلمه – قواعد اللعبة. لكن أفلام سيمونى سيمون الهوليودية تعلن على نحو متميز عن حضورها الشهوى ما قبل الجنس (مثلما حدث فى فيلم الثلاثينيات الرائع السماء السابعة). لا أستطيع التفكير فى فيلم هوليوودى وحيد عرض ما بين ١٩٣٤ و١٩٤٠ الذى يوظف بشهوانية صورا مؤداه ويعلنها كتمثيل للرغبة الجنسية. بهذا المعنى يعد فيلم رماد أحمر فعلا فيلما ما قبل – نظام الاستدويو.

جزء من أهمية هذا الميل للتفكير هو أنه ينطوى على سؤال. أو يطرح سؤالا جديدا حول، أن السينما "الكلاسيكية" الهوليودية قد تطورت كامتداد واضح لواقعية القرن التاسع عشر "البورجوازية" (ومع ذلك فنحن بالفعل قد عرفنا كيف نفكر إزاء ذلك). الحقيقة هى أن، ابتداء من جريفيث فصاعدا. كان على السينما

واستمرت كى تكون ليس بأقل حميمية مشتملة على أداء صور شهوانية بديلا عـــن إنها تشتمل على عمليات تحديد الهوية".

الاعتبارات التقليدية "لرموز الجنس" فى تاريخ هوليوود مثل كل شــــىء آخر عن التاريخ المخصوص لعرف جمهور السينما، تقف فـــى حاجـــة مــــاسة للمراجعة. لو إننا قد واصلنا فى متابعة هذا الموضوع، لابد أن نتوقـــع مفاجـــآت. على كل الأحوال، من سيخمن، أو يتذكر، إنه فى رماد أحمر امتلكـــت الكـــاميرا معرفة حسية بالمحتشمة مارى أستور وليس بالرمز الجنسى الأسطورى هارلو؟

الفصل السابع
الشر والفضيلة أمام الكاميرا

"انبثقت فكرة تصوير الأحداث والقصص مع تطوير تقنيات ملائمة للسينما. أكثر هذه التقنيات، كما تعرف، حدثت عندما انتقل دى. اتش. جريفيث بكاميراه بعيدا عن الجزء الأمامى من خشبة المسرح، حيث اعتاد أسلافه أن يضعوها، وحركها قدر الإمكان قريبا من الممثلين".

الفريد هيتشكوك[١]

كانت "السينما النقية" قد ولدت بالنسبة لهيتشكوك عندما عبرت كاميرا جريفيث عائق أمامية خشبة المسرح. وقد حرر هذا التجاوز السينما نحو اكتشاف شخص طبيعى فى مسرح، فى التداخل المتبادل للمسرح والعالم المنعكس فى الاعتباطية المألوفة للكلمة الإنجليزية تمثيل "acting". تعد المسرحة شروطا طبيعية للمسرح فالوعى الصريح أو عدم الوعى الذاتى يمكن أن يصورا فى المسرح، فقط بأداء فوق خشبة المسرح. لكن عندما كسرت كاميرا جريفيث عائق أمامية الخشبة، فقد أخذت على عاتقها إمكانية، بطبيعة الحال، أن تصور فنا مسرحيا. فى السينما، تفرق الكاميرا روتينيا بين الصريح والممسرح، بين إيماءات وتعبيرات صادقة وبين تلك المسرحية. مقابلة السينما ما بين المسرحى واللامسرحى مؤسسة على، وتؤسس طرقها الاصطلاحية لتمثيل الكائنات الإنسانية فى العالم. كصورة طبق الأصل، تقوم الكاميرا على نحو متبادل بتصوير موضوعها الإنسانى عبر فضاءات العام والخاص. يتوقف تصوير اللقطة "الموضوعية" على ما يؤديه كائن إنسانى،

---

(١) فرانسوا تروفو. هيتشكوك (نيويورك: سيمون، شوستر ١٩٦٧).

شخص ما يرى من قبل آخرين فى عالمه أو عالمها. وعبر صورة للقطة رد الفعل، يرى الشخص منظر العالم، معبرا عن رد فعل خاص ويقوم بتحضير الخطوة الجريئة التالية إلى ما داخل عالم الجمهور. تتحد لقطات وجهة النظر ورد الفعل معا للتأثير فى تغلغل الكاميرا إلى خلوته أو خلوتها. يتبادل الموضوع الإنسانى للكاميرا التأثير بتوتر وبتردد ما بين تمثيل ومشاهدة للتحضير للدخول إلى عالم المسرح، أداء وانسحابا مرة أخرى إلى خلوة حيث يمكن للكاميرا فقط الدخول إليها.

كى تواصل معارضتها بين المسرحى واللامسرحى، قامت السينما بتطوير مزاج تمثيلى يختلف عن التكنيك المسرحى. فى مواجهة الكاميرا، يجب على الممثل السينمائى أن يظهر لا وعيا – ذاتيا. وفى المسرح ليس هناك طريقة تناظر هذه النظرة للاوعى الذاتى، وليس هناك متفرجا يقف للتأثير فى الكاميرا.

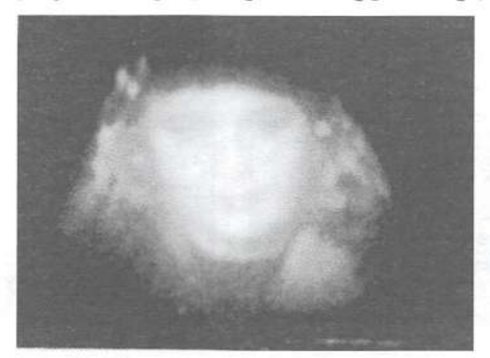
الاعتماد السينمائى الواسع على القوالب المسرحية للقرن التاسع عشر، أكثرها أهمية هى الميلودراما، لا يجب أن يغمض أعيننا عن كسرها الأصولى مع المسرح فأفلام جريفيث تدين تقريبا بكل شىء للميلودراما المسرحية. ومع ذلك فهى ليست ميلودراما. هى بالفعل، تقوض الميلودراما المسرحية، بوضع المشاهد فى علاقة مألوفة، غير متاحة لجمهور مسرحى، مع كائنات إنسانية تقيم عالما، ولهذا فهم فى حد ذاتهم ليسوا نماذج نقية للفضيلة أو للشر، وهذه الأفلام تحضر إلى المقدمة أيضا المواجهات بين الكاميرا والذوات الإنسانية حيث تخترق خلوتها، مواجهات لا تعرف الميلودراما المسرحية معادلا لها.

عن الميلودرامات المسرحية فى القرن التاسع عشر يناقش بيتر بروكس فى "الخيال الميلودرامى" كيف يفوز الكفاح الكابوسى من أجل تحرير الفضيلة عندما تدرك البراءة على نحو شعبى فى "حركة دهشة"، والشر بقدرته على إثارة الدهشة – عندما ينطلق بحميه. تعتبر الميلودراما دراما تعرف وأفعال يسميها بروكس بـ "الترشيح – الذاتى" self-no mination تلعب دورا أساسيا. "الشرير...

إلى حد ما دائما ما يتدفق فى تبيان طبيعته ومقاصده الشريرة". وتعلن البطلة، أيضا، عن هويتها الأخلاقية بالإفصاح عن "تطابقها المتواصل مع النقاء، برغم مظاهر معاكسة"(١).

فى الميلودراما المسرحية، يتمكن ويجب – على – الخير والشر الإفصاح عن ذاتيتهما. كيف إذن للخير والشر الإفصاح فى السينما عن نفسهما؟ هذا هو السؤال الذى سأتوقف عنده فيما يلى. ومحركى أن أنظر داخل الشروط التى فى ظلها، سينمائيا، تمثل الكائنات الإنسانية وتمثل ذاتها، بما يعنى، الحصول على فهم أعمق لما تبقى من الكائنات الإنسانية فى السينما.

فى – فيلم – ضمان مضاعف هناك لحظة يبدو فيها شر باربارا ستاونيك معلنا بدون التباس. بينما فريد ماكمورى يتحفز لقتل زوجها، تجلس هى صامتة فى المقعد الأمامى للسيارة. تصورها الكاميرا عن قرب، بنظرة واضحة على وجهها.



هذه هى اللحظة الوحيدة التى تسنح لنا فيها رؤية النظرة التى رأتها منذ سنوات ابنة ستانويك بالتبنى، تلك اللحظة التى طبعت أمها بالتبنى بطابع الشر فى عينيها. إنها لحظة ضعف صريحة بالفيلم أن تنبثق هذه اللحظة بدون الحاجة إلى أى إثبات إضافى لتوضيح أن هذه المرأة شريرة. تنظر ستانويك تقريبا تجاه الكاميرا، لكن عينيها فارغتان كما لو كانت مستغرقة فى حلم يقظة خاص. فليس

(١) بيتر بروكس الخيال الميلودرامى (نيوهافن: منشوراتجامعة ييل عام ١٩٧٦).

من الطيب أن تصير فى غيبوبة بينما زوجها سيقتل فى مؤامرة حرضت عليها، لكن ذلك لا يجعلها شريرة. كيف يمكن لهذه النظرة – كيف يمكن لأية نظرة تمسك بها الكاميرا – أن ترينا أن هذه المرأة – نحن نعرف باربارا ستانويك كبطلة نبيلة (ستيلا دالاس) كرئيسة فى كوميديا رومانسية جديرة بالزواج من هنرى فوندا (السيدة حواء) وعلى نحو محدد ممثلة محترفة من بروكلين مثيرة للإعجاب – كمجرد شريرة؟

ما يعتبر مفقودا فى تلك اللحظة هو فعل الترشيح – الذاتى. لم تفصح ستانويك عن طبيعتها الأخلاقية هنا، وبالفعل هى لم تفعل هذا فى الفيلم. هناك مثال قد خطر فى الحال على ذهنى عن إعلان الشرير لهويته الأخلاقية – وهذه هى بالتأكيد لحظة الدهشة – يحدث ذلك فى فيلم – ٣٩ خطوة عندما يرفع الأستاذ جوردان يده كى يبين أن عقلة إصبعه الصغير قد فقدت.



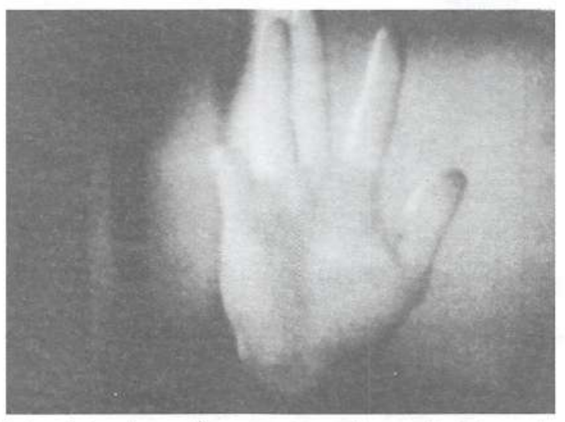


لاحظ إنه قبل لحظة الكشف هذه مباشرة، يصور هيتشكوك الأستاذ وهاناى بمثل هذه الطريقة التى نراها – ونرى أن هاناى لا يرى – الأستاذ يبدأ بكلمات هاناى "اعتقد أنها كانت ستأتى لرؤيتك بسبب بضعة أسرار خاصة بوزارة الطيران".

وهنا، عندما يلتفت الأستاذ ليواجه هاناى ويقول، بهدوء، "هل أخبرتك ماذا يشبه العميل الأجنبى"؟ نحن نعرف إنه منافق مثل شرير.

لكن ليس هناك فقط أشرار ينافقون. إنها نكتة متواصلة وأكثر من مجــرد نكتة، فى – فيلم – الــ٣٩ خطوة يجب على هاناى البرئ أن يقوم بفعل تلو فعــل، وأن ينزلق فى دور بعد دور من أجل تأكيد برائته.

إنها فقط فى اللحظة التى يظهر فيها يده هى لحظة يكشف فيهــا الأســتاذ نفسه، ثم النظرة المندهشة التى يخترعها الأستاذ ويهبها إلى هاناى تمتزج بنظــرة مساوية لهيتشكوك يخترعها ويهبها إلينا.



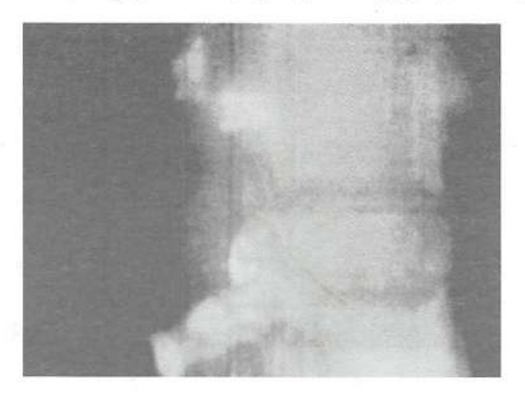
مغزى هاتين الإيماءتين المتصلتين هو أن هناك ثمة رابطة بين الــشرير وهيتشكوك (كلاهما اخترع النظرتين)، كما أن هناك ثمة اتصال بين هاناى وبيننــا (فكلينا مشاهد). كما يجب أن نقول أيضا أن الإيماءة تخص الكاميرا. فهذا المنظــر قد صور من قبل الكاميرا التى عرضت يد هيتشكوك. فالكاميرا قدتكشفت فى هــذه اللحظة كأداة للشر.

هناك فى أفلام هيتشكوك – وليس مجرد الأفلام التى قــام بإخراجهــا – إشارات لا تنقطع عن كون الكاميرا أداة للشر. يمثل هذا الاستشسهاد من الـــــ٣٩ خطوة شكلا واحدا تأخذها هذه الإيحاءات: تأكيد الصلة بين إيماءة الشرير وإيماءة

مبدع الفيلم. تمثل استشهادان من – فيلم – المستأجر شكلا ثانيا: انتحال الكاميرا للوضع الدقيق للشرير.

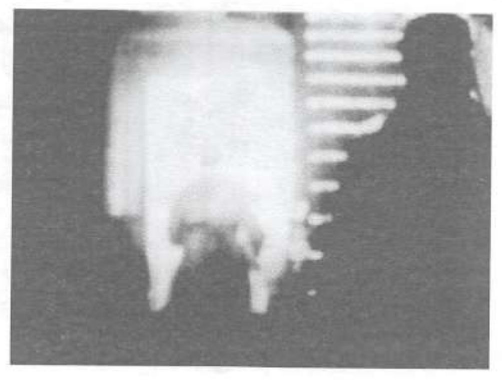


الأول فى لقطة افتتاحية الفيلم، نظرة من امرأة مفزوعة من وجهة نظر قاتلها، شرير لم نره بعد. الثانى هو مدخلنا للتعرف على المستأجر (إيفور نوفيللو) الذى من الممكن أن يكون القاتل أولا يكون. قبل أن نرى وجهه، تأخذ الكاميرا وجهة نظره، تلك التى من البداية تتشارك مع الشرير – كلما اقترب من الباب الأمامى للمنزل ويصل بيده إلى الكادر كى يمسك بمقرعة الباب.



فيما هو مروى بدقة فى هذين المثلين لاستشهادين حيث يقوم هيتشكوك بتصوير هيئة إنسان بمثل هذه الطريقة كى يجعله نوعا من البديل – السينمائى –

الرمزى للكاميرا. هذا يحدث، مثلا، عندما يدخل المستأجر لأول مرة المنزل. ففى هذه اللقطة يعد نوفيللو موضوعا للكاميرا، لكنه يحدق أيضا داخل أعماق المكـــان، مستحوذا عليه بنظرته.

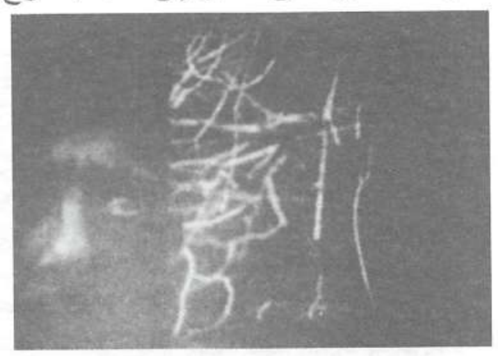


عندما يكشف الأستاذ نفسه، يقوم بنظرة تعلـــن عـــن هويتـــه الأخلاقيـــة، ويصلها هيتشكوك بنظرة توضح صلته بالشرير. عنـــدما تأخـــذ الكـــاميرا مكـــان الشرير، على العكس، فليس وضع الكاميرا كأداة للإبداع وإنما مظهرها الإيجـــابى الذى تكشف. فى هذه اللحظات، حدث الشر، بالفعل، لكن بربطه بفعل النظرة وليس بإبداع النظرات. هنا تبدو هذه اللحظات مماثلة للاستشهادات فى أفلام هيتشكـــوك – ومرة ثانية ليست فى أفلام أخرجها هيتشـــكوك – التى تصور أفعال مذنبـــة من – مجرد – النظر (مثلا المستأجر فى الـــ٣٩ خطوة أو نورمان بيتس فى سيكو).





هذه اللقطات، كمثيلتها فى اللقطة الممتازة فى مولد أمة لجـس "الزنجـى المرتد" وهو يجن رغبة، النظر على نحو مذنب من قبل البريئـة مـاى مـارش، عندما، بدورها، صارت مستغرقة فى النظر إلى سنجاب مرح.



هذه ليست أمثلة للترشيح الذاتى للشرير. فى هذه اللحظات، يقف التمثيـل الإنسانى للشر داخل عالم الفيلم واضحا ليس بإيمائنـة الخاصـة وإنمـا بواسـطة الكاميرا، التى تربط شره بفعل اقتراف الذنب للنظرة.

هناك طريقة عامة ثالثة لكشف صلة الكاميرا بالشر. أفكر بتلك اللحظـات عندما يكشف شرير نفسه، أو يتظاهر بكشف نفسه، عن طريق النظر مباشرة إلـى الكاميرا. فمثلا، فى نفس اللحظة فى – فيلم – المستأجر عندما يصل شـكنا إلـى الذروة بشأن أن يصير إيفور نوفيللو هو القاتل، يمنح الكاميرا نظرة تظهر تأكيـدا على إنه مذنب.



عندما يتواجه شرير بتحديقه فى الكاميرا، يقدم نفسه كى يرى من قبل الكاميرا. فنراه نحن بدون "وجه زائف" فنندهش. فهو يكشف نفسه كمسئول (كخالق) للنظرات مثل الأستاذ، لكن النظرة التى يتظاهر بها تقدم إلينا نحن، وليس لأى أحد آخر داخل عالم الفيلم – وهى تعد نظرتنا تجاهه.

ومع ذلك فتعد هذه الإيماءة متجانسة أيضا مع إيماءات الكاميرا التى تعنى أن فعل النظر ذاته شرير. فى مواجهة تحديق الكاميرا، يكشف عن معرفتنا بنظرتنا، فهذه نظرة حيث يكشف نفسه ترفض براءتنا. وربما يعد الأكثر أهمية بالنسبة لهذه الإيماءة ذى الحدين إنها تبدو فى آن واحد إيماءة من قبل الكاميرا وإيماءة من قبل موضوع الكاميرا. لا تبدو إيماءاتهما متصلتين فقط وإنما أيضا متطابقتان.

فى الكلام عن إيماءة نظرة كل من الشرير والكاميرا، يتطرق إلى ذهنى نهاية – فيلم – سايكو، عندما يحدق نورمان بيتس/ تونى بيركنز مباشرة للكاميرا وتنفتح أساريره.



ربما يكون كل من هيتشكوك ونورمان/ بيركنز متآمرين فى مثل هذا التعقيد المألوف حتى أن التفرقة بينهما لا تكاد تتحدد. وبالفعل فقد أصبح مؤلف الفيلم واحدا ضمن الموضوع الإنسانى للكاميرا. وصار نورمان/بيركنز قناعا لهيتشكوك، واحدا من الطيور المحنطة لهيتشكوك، وبدورها صارت انفراجة أسارير نرومان/بيركنز مثارا لإعجاب لا ينمحى لدينا بمكانة هيتشكوك.

لكن فلنمعن النظر في الاستشهاد من النــصاب المحبــوب The Beloved Rogue فيلم صامت تمثيل جون باري مور في دور فرانسواز فيللون وكونرادفيدت في دور ملك فرنسا[١].

في هذا المنظر، ينجح فيللون في اصطياد الملك كضحية، مقنعا إياه بأنــه يمتلك قدرات سحرية حتى أن الملك لا يجرؤ على إعدامه. لكن باري مور يتجاوز ما هو أبعد من الاحتياج الدرامي للمشهد وذلك بتقديم معرفة، نظرة شــريرة إلــى الكاميرا.

تعد هذه النظرة إلى الكاميرا مدهشة، ومن السهل تخيل إنها تعادل دهــشة مخرج الفيلم، الآن كروسلاند. تؤدي كاميرا كروسلاند في أي مكان إيماءة تتــصل بإيماءة باري مور هنا والتي تشي بمقدرة بطل الفيلم على الشر. لقد استولى باري مور – وقوض – من سلطة المخرج والكاميرا.

هناك حالات، بدورها، حيث تقوم الكاميرا بتقويض سلطة شــخص يبــدو مرشحا نفسه كشرير. على سبيل المثال، عندما ينظر المستأجر تجاه الكاميرا، فهو يظهر كاشفا لنفسه، لكن يلي ذلك لقطة من وجهة نظره تضعه بين الجمهور داخل عرض أزياء. هنا حيث منحنا نظرة ترشيح – ذاتي إلا أنها تقبل تفسيرا بريئا: هذا مجرد مشاهد، وهذه مجرد نظرة مشاهد. (ثم، مرة أخرى، ربمــا لا يكــون هــذا المتفرج بريئا، وربما لا يكون متفرجا). وهكــذا، فنظــرة بــدت ســهلة القــراءة وبوضوح تحولت إلى ملتبسة وملغزة. وبالفعل يتركنا المشهد ونحن نتساءل عــن محرك الكاميرا، وقد جمعت بتظاهران، من بين كل ما نعرف، فهذا الإنسان، وربما أي إنسان – يمكن أن يكون قادرا على الشر. أي أن، هذا الاستشهاد يواجهنا بحدود إمكانياتنا للوصول إلى عالم فيلم: فنحن لا نستطيع أن نأخذ الأمر كقضية مفــروغ

---

(١) في تقديم هذا الاقتباس إلي، وعرضه للتفكير حوله. أدين بالشكر لماريان كيني، التي قامت بدراســة هذا الفيلم، ضمن رسالة الدكتوراه حول جون باري مور التي أتطلع لقراءتها بفارغ الصبر.

منها أن الكاميرا يمكن أن تكشف لنا – حتى ولو كانت تكشف لنا – براءة أو جرم كائنات إنسانية. لقد قوض دور الكاميرا نفس أساس الميلو دراما المسرحية.

في نهاية – فيلم – سايكو، كما رأينا من قبل، نرومان بيتس/ توني بيركنز يثبت الكاميرا على نظرته وانفراجة أساريره: مرة أخرى، يبدو شريرا في الكشف عن نفسه، مع تواطؤ الكاميرا. لكن من ثم يصير وجه "أمه" المحنط لحظيا متماذجا (صعودا من أسفل؟) مع وجهة الحي. كل ما كان أومهما كان ما اعتبرناه نورمان بيتس/توني بيركنز، تعلن إيماءة هيتشكوك الممتازة، إنه ليس شرير الميلودراما المسرحية.

في – كتابي – النظرة القاتلة، قمت بتحليل هذا الشخص المعقد، هذا الذي يتملكه موت، كتجسيد لشرط كل الكائنات الإنسانية في الفيلم: "تثبت الكاميرا كائناتها الإنسانية، تتملك حياتهم. لقد ولدوا من جديد على الشاشة، مخلوقات مبدع الفيلم ومخلوقاتنا نحن. لكن الحياة لم تعد كاملة إليهم. إنهم خالدون لكن هم دائما بالفعل موتى. فالكائنات المعروضة على الشاشة مدانة بشرط موت – في – حياة حيث لا يمكنهم أبدا الهروب. ما أغرانا – بالدخول – إلى عالم فيلم لابد أن يكون حلم الانتصار على موت، إمساك بموت هو أبدا في موقف حرج لكن... عالم فيلم ليس جزيرة منعزلة حيث يمكننا الفرار من شروط وجودنا الخاص. في قلب كل فيلم تكمن حقيقة نعرفها بالفعل: لقد ولدنا داخل العالم ومصيرنا مآله إلى الموت"[1].

عند هيتشكوك، يتحول الفيلم على نحو حميمي لا ليكون وسيطا للميلودراما وإنما تلائم الوسيط بامتياز كي يعبر عن صوُرة وجود إنساني كسجن حيث ليس هناك فرار يمكن تخيله. لا تعد أفلام هيتشكوك بأكثر من تراجيديات أو كوميديات عن كونها ميلودرامات مسرحية، ولكنها أيضا ليست بميلودرامات. إبرازها صورة

---

(١) وليام روثمان، هيتشكوك – النظرة القاتلة (كامبردج: مطبوعات جامعة هارفارد. ١٩٨٢).

نقوض الميلودراما، لأن ليس هناك كائنات بشرية مسئولة عن خلق ما يعريه هذا الفيلم أنه أمر لا يطاق في الشرط الإنساني.

يعد الشر ملازما لرؤية هيتشكوك لكنه ينبثق من ويعبر بالكامل عن حلم إنساني للفرار من الشروط الحقيقية للوجود الإنساني. تصير الكاميرا كمثال حقيقى فحسب للشر، لكن الميلودراما المسرحية تتطلب أن يعلن شر عن نفسه بالكامل فى قالب إنساني. فالأشرار فى الميلودراما من خلق قوة خفية، بينما في الأفلام، هم، جزئيا من خلق الكاميرا.

التمثلات الإنسانية الكاملة للشر ليست حقيقية، فالكائنات الإنسانية تتمناها وتخلقها، ومحرك الميلودراما جزئيا بواسطة تلك الأمنية. لكن الكاميرا تكشف أن الكائنات الإنسانية هم إنسانيين فحسب. عندما يظهرون بلا إنسانية، كما هم فى الأفلام غالبا، تقوم الكاميرا (التى تمنتها الكائنات الإنسانية وأوجدتها) بالمشاركة فى هذه اللاإنسانية.

فالشر، مفهوما كقوة خفية بعيدا عن الكائنات الإنسانية وإبداعاتها لا واقعية له فى مواجهة الكاميرا.

ما أحاول الإيحاء به، عندما أخوض فى هذه المياه العميقة، هو أن السينما لم تقوض فحسب الميلودراما المسرحية بل قدمت أيضا طريقة خاصة لفهم محركها. بطبيعة الحال، للميلودراما رؤية مناقضة تمنح بدورها تأويلها الخاص للسينما – تأويلها، وهو، ليس محرك السينما وإنما من طبيعتها الخاصة: سينما هى شر.

ولكن حان الأوان الآن للتحول إلى الفضيلة أو البراءة وكيف لها أن تتوضح – أو تعلن عن نفسها – فى الأفلام.

فى مطاردات السعادة يستدعى ستانلى كافيل ماثيو ارنولد لتوضيح الزعم بأن فى كوميديا الزواج (ثانية) مثل قصة فيلادلفيا عثر الفيلم على واحد من أعظم موضوعاتها:

هناك معادل أو مماثل بصرى لما يعنيه أرنولد عندتفرقته بين النفس الخيرة والنفس العادية وبقوله أن فئة النفس الخيرة تسلم روحها للإنسانية. هو شاهد على إمكانية أو احتمالية انفتاح النفس الإنسانية للرؤية ليس على نحو عادى، أو أنها لاتنفتح على الرؤية العادية. تسمى هذه النفس بالنفس اللامرئية، وهى ما يمكن للكاميرا السينما أن تجعلها مرئية[1].

يرهن فيلم مثل قصة فيلادلفيا نفسه بالزعم أن لكاميرا من القوة بحيث تكشف عن فضيلة أو عن براءة فى موضوع إنسانى – بالمشاركة فى جعله مرئيا. فى الكوميديات التى قام كافيل بدراستها، فإن قدرة الكاميرا على الكشف عن "الذات اللامرئية" قد مكن الرومانسية من احتواء تهديد الميلودراما. تكتشف كوميديات الزواج، مثل قصص هيتشكوك المثيرة، فى الكاميرا – الأداة السينمائية للشر – الوسائل لتقويض الميلودراما المسرحية، لأن الميلودراما تتطلب الاعتراف بأن هناك أشخاصا يقوم تصنيفهم على الخير أو الشر المطلق، على كائنات إنسانية يعرفون هويتهم الأخلاقية ويتملكون القدرة على تسميتها.

لقد رأينا أن الكاميرا يمكن أن تختص بكائن إنسانى كشرير، كمثال للشر، ولكن بتوضيح فقط (فى نفس الإيماءة) بأن تجسيد الشر لا يمكن أن ينفصل عن صلته أو صلتها بالكاميرا. ومن ثم هل تستطيع الكاميرا أن تختص بإقناع بالمثال الإنسانى للفضيلة أيضا، و، إذا كان الأمر كذلك، ما هو دور الكاميرا فى هذا الكشف؟

---

(١) ستانلى كافيل فى مطاردات السعادة: كوميديا الزواج (ثانية) الهوليودية (كمبردج: مطبوعات جامعة هارفارد، ١٩٨١).

في مشهد – فيلم – مولد أمة الذى قمنا بتأمله تتناقض نظرة جس المذنبة مع نظرة ماى مارش البريئة. حيث يكشف استغراقها فى النظر إلى السنجاب براءتها الطفولية، عدم اقترافها لذنب، لكن من الصعب أن نجعل منها البطلة المندهشة للميلودراما التى تعرف وتعلن عن هويتها الأخلاقية. ما يؤسسه المشهد، كذلك، هو تعرضها للهجوم. لكن هل الكاميرا، فى هذا المشهد، بريئة مثل ماى مارش أم مذنبة مثل جس؟ حقيقة، لا تتبنى الكاميرا بالضبط وجهة نظر جس، كما إنها لا تقدم لنا بالضبط نظرات جرمه، الطريقة التى تقدم لنا فيها مناظر السنجاب والتى لا يمكن تميزها على نحو مؤثر عن وجهات نظرها الطفولية. فى هذا المشهد، لا تصور الكاميرا وجهات نظر تشحن كاملة برغبة جس. عندما تصور جس بعيون محدقة، تربط الكاميرا الشر بفعل النظر، ولكن ليس من وجهة نظرها الخاصة. تحاول كاميرا جريفيث رفض تورطها فى شر، وحتى بالنسبة لنا فإن هذا التورط – هذه الصلة بين جس والكاميرا – هو أمر واضح. فى مشهد كهذا، فإن الفضيلة يسهل تعرضها للهجوم، أو يمكن تسميتها بـ "العذرية" فكشف الكاميرا لبراءة مايا مارش يعد هتكا أيضا لتلك البراءة. إنها تعد خطوة صغيرة ابتداء من مثل هذا الهتك إلى التصوير المكشوف Pornography لمراحل جريفيث حيث الكاميرا، بالفعل، تمثل أداة ليس لنفس فزع المرأة (مثلا، المناظر المشهورة فى – فيلم– البراعم المكسورة حيث تصور ليليان جيش بلقطات مكبرة وهى فى حالة هستيرية خوفا من والدها المتوحش، تظهر بتوحش من قبل الكاميرا ذاتها). وهى خطوة صغيرة تجاه أفلام مثل ستيلا دالاس – التى تسمى غالبا ميلودرامية، رغم عدم وجود كائن إنسانى شرير مسئول عن معاناة البطلة النبيلة. مثل هذه الأفلام هى أمثلة لما أصبحت عليه الميلودراما فى السينما، مع تخصيص الكاميرا لدور الشرير، وهى تخدم كعميل، وكمراقب أيضا، لكمد البطلة. ومع ذلك، ففى – فيلم – ستيلا دالاس تقوم الكاميرا فى نفس الوقت بأداء دور أساسى فى خلاصها، فى تغييرها، بشكل عام، يبدو واضحا لى إنه عندما تحدد الكاميرا بطلتها كطاهرة فى نفس الإيماءة التى تكشف فيها، ومع ذلك تستنكر (ترفض) تورطها الخاص فى

– فعل – الشر، فليس لهذا الإعلان من سلطة. فالمرأة المحددة، رغم نبلها، فهى لا تعد بطلة، وإنما ضحية. كما فى تعويض مضاعف، ما يبدو مفتقدا هو فعل الترشيح – الذاتى، وهو فى هذه الحالة ما تنجزه البطلة.

ومع ذلك، فهناك مشكلة فى تصور مثل هذه الأفعال داخل السينما. فالبطلة لا تستطيع أن تكشف نفسها، لأنها لا ترتدى قناعا. ومن ثم كيف تعلن عن نفسها للكاميرا؟ ماذا تفعل، فى مواجهة الكاميرا، التى ستكشف عن طهرها وبالأحرى هل ستتحمل تحديق الكاميرا؟ "تحمل تحديق الكاميرا" هو ما فكرت فيه بشأن المنظر الأخير المثير للحزن لمارجريت، زوجة المستأجر، فى – فيلم – الـ ٣٩ خطوة فهى لا تواجه الكاميرا، وهى بالفعل لا توحى بأية إشارة خارجية عن علمها بأنها تصور. كما إنها ليست مستغرقة مثل ماى مارش أو ذاهلة، إننى أراها وهى عالمة تنوء عن نفسها حمل تحديق الكاميرا، وهى الطريقة التى تنوء – على نحو مدرك، عن نفسها بعبء وحشية زوجها..



يمكن للكاميرا أن تعلن بطريقة أقل غلظة عن مثال الطهر عن طريق تحديد الكائنات الإنسانية الممثلة كقضاة وتترك لهذه الأحكام القضائية الممثلة أن تقضى بشكل حاسم لا رد فيه. فى مثل هذه الحالة، لاتحتاج الكاميرا إلى المطالبة بالسلطة كى تدرك الطهر الكامل، كل ما تحتاجه من مطالبة هو القوة لترشيح شهود ثقاه. لا يحتاج المرء، كى يثق فيه، ليس بطلا أو بطلة، كل ما يحتاجه المرء هو إنسان قادر على الإفصاح. كى يعلن عن ذات إنسانها، فى هذا السياق، كل ما على الكاميرا فعله هو جعل الذات اللامرئية، مرئية، وهو قليل مما يمكن لقوة الكاميرا أن تفعله.

هناك مثال مدرسى لهذه الخطة يحدث فى فيلم جيمس وال Showboat فى ذلك المشهد الذى علق بذهنى، هيلين مورجان على نحو مثير للعاطفة محـصورة داخل استوديو (إذاعى)، تستعد لاختبار إلقاء (أغانى). وما أن تبدأ هى أغنية بيـل Bill حتى تصورها الكاميرا فى حالة إشباع وتثبت الكادر مجبرة إياها على تحمل تحديق الكاميرا إليها لفترة طويلة بألم.



أخيرا، هناك قطع إلى أحد متعهدى الحفلات الميال للشك، الـذى يـومئ استحسانا – لارتياحنا الرائع – إلى أحد ما خارج الكـادر، وقطـع إلـى البيـانو المصاحب، الذى يوحى بموافقته بحسم. مع تلاشى التوتر، نقطع إلى لقطة "شـيئية ثلاثية" On "Objective" Three shot. الآن عندما نعـود إلـى اللقطـة الأماميـة الأصلية، فإن تأثيرها قد تغير تماما. فنحن الآن جمهـور متعـاطف مـع هيلـين مورجان، ولسنا قضاتها. والقضية لم يحكم فيها بعد. للتذكرة بالأغنية، يقطـع وال ذهابا وإيابا بين الأقرب والأكثر اقترابا لوجهات نظر المرأة المنتهكة وبين لقطات لكل الحضور فى المسرح، من الحرس إلى الراقصين، متجمعين حـول المغنيـة واحدا واحدا – تجمع يشترك فى دهشته لجمال أدائها، علاوة على جمال روحها.

طريقة ثانية لها صلة بإعلان الكاميرا الإنسانى لنموذج الفضيلة عن طريق إظهار احترامها بسحب تحديقها. تكثر الأفلام بالإيحاءات من هذا النوع: على سبيل المثال، انسحاب الكاميرا لإرضاء رغبة توماس ميتشل فى الموت وحيدا فى – فيلم – الملائكة فقط لها أجنحة، قطع الكاميرا – المفاجئ – عن إميل جاننجز فى ذروة

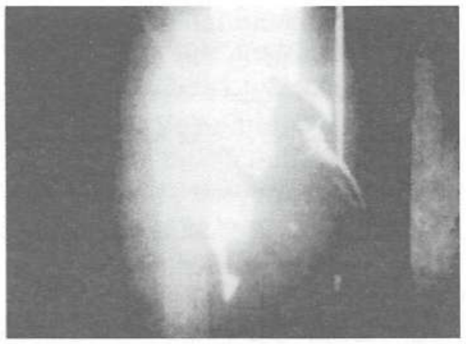
امتهانه فى – فيلم – الملاك الأزرق، احترام الكاميرا لعزلة فرانك مورجان عنـد انتحاره فى المحل عند الناصية، انسحاب الكاميرا عن البطلة فى نهاية فيلم كـارل دراير جرترود Gertrud. هل يستطيع نموذج فضيلة الإعلان عن نفسه أو نفـسها عن طريق مواجهة تحديق الكاميرا؟ أفكر هنا فى لحظة قرب نهاية – فيلم – عشاء عند الثامنة، عندما تحدق مارى دريسلر، وقد استمتعت لتوها إلى أخبـار انتحـار جون بارى مور، مباشرة تجاه الكاميرا. ليس الأمر أن تقدم دريسلر نفـسها إلـى الكاميرا، مثل شرير، فى هذه اللحظة، تتحمل تحديق الكاميرا مثل بطلة. إنها ليست مغشيا عليها وإنما هى فى يقظة كاملة. ومن ثم ماذا ترى فى مواجهة الكاميـرا؟ (ما تراه، هو من الناحية الضرورية ما نراه نحن عندما نرى نورمان بيـتس فـى نهاية – فيلم – سايكو). نحن لا نرى مثالا تاما لقوة أخلاقية خفية هنا، فلا وجـود لبطلة الميلودراما المسرحية، نحن نشاهد كائنا بشريا بأخلاقية متيقظة مطبوعة على وجه مارى دريسلر. فلحظة إدراكها لإنسانيتها هى أيضا لحظة إدراكنا لها. إنهـا لحظة نموذج لقدرة الكاميرا على تقديم لا مرئية النفس المرئية. مثلما هو الحال فى نهاية سايكو، من ثم، تقوض هذه اللحظة أساس الميلودراما المسرحية.

ربما يكون من أكثر الأمثلة إدهاشا على قوة الكاميرا ذلك المشهد من فيلم – جان رينوار – الوهم الكبير حيث يعطى حارسا ألمانيا عجـوزا طيـب القلـب هارمونيكا لجان جابان، والذى يقترب من الانهيار التام نتيجة لحبسه انفراديا.

يبدأ المشهد بالكاميرا وهى تصور فقط حـائط زنزانـة جابـان. تـصعد الكاميرا قليلا ثم تتحرك يسارا حتى تمسك بوجه جابان، الذى يظهر نظـرة الكبـد واليأس، وهى التى اختص بها، فى أفلام الثلاثينيات، هذا النجم الفرنسى المحبوب.



بعد استعراض قدرة هذا الرجل على تحمل تحديقها، تنسحب الكاميرا بإنسانية، لتعيد تصوير الحارس وهو فى حالة نشوة. وقد أظهر الحارس لتوه إنسانيته، فعرضته الكاميرا لحكم. فقد رأى النظرة المطبوعة على وجه جابان، فحاول سدى أن يقدم عزاء له، بالاستقرار على علامة منح السجين هارمونيكا لعل وعسى يريح نفسه بموسيقى.



ومع ذلك، ففى مواجهة جهود الحارس، يتفجر جابان فى غضب عنيف. يشعر الحارس بصدمة، عندما تصوره الكاميرا لإبعاده، فإنما تشدد على حقيقة إنه قد صار فى لحظة مشاهدا مرعوبا، لعرض جابان.



فى نفس الوقت، تظهر هذه الإيماءة أن للكاميرا ثقة مؤكدة على الانتظار حتى تهدأ العاصفة. عندما يترك الحارس بهدوء الزنزانة، يمر عبر الكادر وصولا إلى الباب، ولم تسجل الكاميرا حتى علامة خروجه. وهل يمكن ببساطة نسيان هذا

الكائن البشرى؟ إنه إشباع يصعب تخيله - عندما تنسحب كاميرا رينوار عن جابان ونقطع على الحارس فى الخارج وهو ينتظر علامة. إنها تجعل الحياة ممكنة عندما أظهرت الكاميرا الحارس - الذى يكاد يموت اشتياقا لموسيقى - يتحرك لتوه بفعل لحن يعزفه جابان.



عندما يتعرف على - لحن - الأغنية (فرو - فرو Fro-Fro) يدرك أن جابان - ومن خصاله مطاردة النساء - قد عادت الحياة له من جديد. لقد أشبع الحارس - أشبع لأن قدرته الخاصة على الإسعاد ما زالت حية وإنه قد خفف من عبء هذا الغريب. وقد أظهر رينوار إلى أى حد يحترم هذا الحكم الإنسانى عندما يسمح له بالحديث نيابة عن الفيلم عندما يقول لحارس آخر يقف مندهشا لما يجرى "أن الحرب تواصلت لمدة طويلة للغاية".



يكمن قصدى من هذا المشهد أن كاميرا رينوار قد وظفت كل الطرق المتاحة لها لتقديم احترام واجب لشخصياتها الإنسانية بدون إنكار زائف لقدرة الكاميرا على وحشيتها. ربما يعد جزء من قصد رينوار أن الميلودراما قد استمرت لفترة طويلة للغاية.

الفصل الثامن
قراءة فى ستيلا دالاس

يناقش بيتر بروكس فى الخيال الميلودرامى إنه فى الميلودراما، يمكن لكل النماذج الإنسانية للخير والشر أن يعلنوا عن أنفسهم[١]. وفى الميلودراما المسرحية الأصلية للبدايات الأولى من القرن التاسع عشر، يعلن البطل والشرير عن طبيعتهما الأخلاقية. وهما يعلنان عن أنفسهما كنماذج إنسانية للقوى الخفية للخير والشر، يؤديان أفعالا من "الترشيح - الذاتى". لكن فى الأفلام، لا تقف الكائنات الإنسانية مفصحة عن إيماءاتها الخاصة فقط. لكنها دائما ما تفصح عن طريق الكاميرا.

كما بينت فى الفصل السابق، تستطيع الكاميرا أن "ترشح" موضوعا إنسانيا كنموذج للشر فقط بالإفصاح معه أو معها - هذا يعنى، فقط بترشيح نفسها أيضا ونيجه لذلك فهذا يعنى ضمنا مبدعى ومتفرجى السينما. عندما تظهر الكائنات الإنسانية بلا إنسانية فى الأفلام، كما يفعلون غالبا، فتبدو الكاميرا أداة فى خلق لا إنسانيتهم. مفهومه كما تفهمها الميلودراما المسرحية، كقوة خفية موجودة داخل الكائنات الإنسانية وأفعالها، فليس للشر حقيقة فى مواجهة الكاميرا.

لو أن الكاميرا نموذج لأداة الشر، فكيف تختص بنموذج خير؟

بداية على الأقل من جريفيث (الذى ربما له نسب فى الميلودراما المسرحية الأمريكية معاكس للنماذج الفرنسية فى دراسات بروكس)، فإن الفضيلة مختصرة إلى - حد - براءة وهى بالتالى، يسهل نقدها. فتأكيدات فضيلة ماى مارش، فى مولد أمة، مثلا هى تظاهر للكاميرا عن براءتها هى أيضا انتهاكا لتلك

---

(١) بيتر بروكس الخيال الميلودرامى (نيوهافن: مطبوعات جامعة ييل ١٩٧٦).

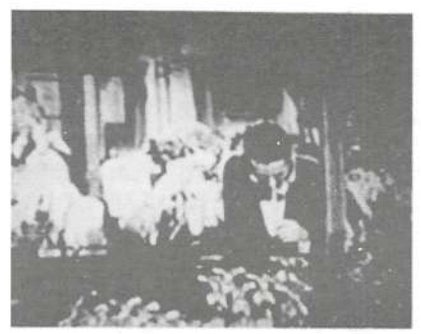
البراءة، رغم محاولات جريفيت الجهيدة لرفض تواطئه الخاص فى شر. ومع ذلك فإن "نبل" "الأخت الصغيرة" ربما، تكون ضحية، وليس عارفة – ذاتية، بطلة فاعلة حسب فهم بروكسى، فهى مثيرة للعواطف، وليس هناك ما يدل على إثارتها للشفقة أكثر من انتهاك الكاميرا لها.

فى فيلم كنج فيدور "ستيلا دالاس" (١٩٣٧) ليس هناك شخصية شريرة مسئولة عن معاناة ستيلا (باربارا ستانيويك) برغم كل هذا العنف فى عالم ستيلا، أكثر وحشية حتى مما تتضمنه الكاميرا.

تأمل، مثلا، ذلك المشهد الرائع فى الفندق الراقى الذى يتردد عليه زملاء ابنتها بالكلية وعائلاتهم، تدخل ستيلا وهى تنظر تجاه لوريل أم شاب صغير والتى هى على ميعاد مع آخر، فى مشرب الفندق، متزينة كامرأة ساقطة Floozie، لكنها كالعادة، تظن أنها ترتدى على أرقى مودة. لوريل وضيفها يجلسان معا على نضد بصالة الآيس كريم الملاصقة، يرشفان صودا، لكن الأم وابنتها لا يرى كل منهما الأخرى، ستيلا وهى تتصرف بتكلف مجحف مؤثر حتى تبدو رقيقة وهى لا تعرف أن ذلك يجعلها – فى – حالة فرجة.

ستيلا غافلة للغاية عما يقال، ولوريل مستغرقة مع جليسها عن الاهتمام بالتعليقات الساخرة التى يتبادلها الطلبة الآخرون عن هذه المرأة السوقية "المتزينة كشجرة عيد الميلاد". فقط عندما يتحدث طالب من زملاء فصلها عما تكون تلك المرأة الناظرة إليهم، تبدأ لوريل فى النظر بالمرآة الكبيرة خلف النضد فترى والدتها، التى لم تزل لا تلاحظها.





تتصرف لوريل بسرعة، غير قادرة على – أية – مواجهة. إنها تبدو حزينة لأنها تعى تعرضها للانتقاد، فى مثل هذا الواقع المتصف بالتكبر، ولكن أيضا، كما أفهمه، لأنها، لأول مرة، ترى والدتها من خلال عيون الآخرين. يتزامن معرفتها بتعرضها للهجوم والانتقاد مع بداية مفزعة لمعرفة تعرض أمها للهجوم، ومن ثم لمدى فرض قوتها الخاصة على أمها. تبدو لوريل مفزوعة من الكشف لأمها عن مظهرها السوقى ليس فقط فى عيون هؤلاء الغرباء المستهترين بل فى عيون ابنتها أيضا.

فى هذا المشهد، من ثم، نحن نتماهى ليس مع ستيلا وإنما مع النظرات التى على نحو قاسى تعرضها. يصور معظم هذا المشهد ستيلا وهى فى الخلفية، منعكسة داخل المرآة. يؤكد هذا التكوين الصادم مكانة هذه المرآة "كبديل شاشة" مثل شاشة الفيلم المبكرة فى الفيلم والنافذة عند نهاية الفيلم. (فى السيدة حواء، عكس وربما هجاء – من – هذا المشهد، يضع بريستون ستراجيس مرآة فى يد باربارا ستانويك ويمنحها الإمكانية بمفردها – لضبط – ما تعكسه). تصور الكاميرا بدون رحمة منظرا لستيلا يهينها كما لو كانت ستيلا تتملكها بنفسها. (لقد نحيت جانبا التفسير البديل بأن تمثيلها الذاتى هنا يؤخذ فى الاعتبار) لاحقا، ستفوز بالوصول إلى هذه الصورة، وستموت، على المستوى الرمزى، رغم إنها أيضا ستعود إلى الحياة مرة أخرى.

تعرض ستيلا للهجوم هنا لا ينفصل عن غفلتها بكيف يراها الآخرون ويزيد الأمر سوءا اقتناعها بأن لا أحد يمتلك إدراكا لاريب فيه للمظاهر أكثر منها. عجزها بالوعى الذاتى الظاهر بوضوح فى غفلتها الكاملة عن الكاميرا، بعد إضافة لتلك "السوقية" التى لا تنفصل عن براءتها. يستتبع عرض سوقيتها انتهاك تلك البراءة والكاميرا هى أداة ذلك الشر.

اتخاذ ستيلا كنبيلة بينما تنتهك براءتها عند تقديمها كمثيرة للعواطف هو حجر الزاوية لحظة استثارة الفيلم لدموع الجمهور، لكن هذا فى حد ذاته لا يكفى.

مثيرة للعواطف، أقل منا، ونبيلة، أسمى منا، لا تعد ستيلا هي الشخصية التي نتماهى معها. لأن مشاعرها ليست مشاعرنا، فالفيلم يحتاج إلى سبيل للمشاعر المتبادلة التي نتشارك فيها وإيصال هذه المشاعر إلينا. لكن مشاعر من يجب توصيلها إلينا؟ في أفلام، مشاعر يتم توصيلها إلى المشاهد يمكن التعبير عنها بواسطة الكاميرا، على نحو أكثر من مثالي، كما تناقشت في الفصل السابع. لقد تم التعبير عنها من قبل مقيم داخل عالم الفيلم، الذي هو، بالفعل، تحدد كأمر تمثيلي للإنسانية.

بعد الانهيار في قاعة الآيس كريم، تصر لوريل - بدون شرح - على أن تصاحبها أمها للمنزل. عندما ترقد ستيلا ولوريل داخل مقصورتيهما بالقطار، تتناهى الأصوات من المقصورة المجاورة: طالبان من زملاء لوريل يهزران حول المرأة السوقية التي صنعت بمثل هذا المشهد من نفسها أضحوكة. تصاب لوريل بالغثيان مع فزع لإمكانية أن تتصنت أمها على مثل هذه الكلمات. ستيلا تتسمع بالفعل لكن عندما تنحني لوريل على مقصورتها، تتظاهر بالنوم. لا تعلم إن كانت أمها قد أصغت بالفعل إلى الأصوات، تستكن لوريل - كالطفل - إليها تتلقى عزاء مظهرة عن رغبتها - في نفس الوقت - في منح عزاء. هذه لمسة إيحاء حيث تبرز لوريل لا كنبيلة ولا كمثيرة للعواطف وإنما كإنسانة. ومع ذلك، فما يعزز إيصال الفيلم للمشاعر الإنسانية إلينا هو، مرة أخرى، إظهار قابلية ستيلا للهجوم.

في مواجهة هذه الشخصية المثيرة للعواطف إننا نؤكد مشاركتنا للوريل - مشاركة ليس للمسكينة ستيلا مكان فيها.

أيضا في المشهد التالي نحن بإزاء تأكيد للجماعية (للمشاركة) حيث تطرد منها ستيلا، تزور ستيلا هيلين، المرأة التي زوجها ستيفن الآن واقع في غرام. وهي تتظاهر أنها وجدت لوريل في حالة "إزعاج" وهي في سبيلها إلى أن تكرس نفسها لها. لم تهضم هيلين الأمر وفطنت إلى ما أسمته "نكران ذات" ستيلا. استقبلنا عاطفة هيلين بالأقل من المشاعر من وجهها (فهي معظم الوقت تبتعد عن الكاميرا)

والأكثر من نغمات صوتها: خلف الاستواء المفرط لنغمة صوتها ودقة اختيار كلمات نستطيع أن نميز جهدها للتوازن خوفا من الانهيار، جهدا يكشف نفسه بترددات رقيقة. وبعطف تنتهي إلى تقدم طمأنه لستيلا لكن هذا ما يجعل ستيلا غير مرتاحة فتتراجع هيلين. فهى تتردد جزئيا لأنها تعرف وهى المتورطة فى إيذاء ستيلا، تعد، بالفعل، مصدره. ما يتوج نكران الذات المندهش لستيلا عند هيلين هو بدقة، كما أفهمه، أن ستيلا لم تظهر أية علامة كراهية تجاهها.

فى الحكم على ستيلا بنكرانها لذاتها، فإن هيلين، نراها بأفضل مما تبدو عليه. فى حضور هذا المثل تحس هيلين بالخضوع، وما نتشارك معه هو مشاعر هيلين وليس مشاعر ستيلا. لقد تأثرنا بتقدير هيلين لستيلا وتأثرنا أيضا بأن هيلين قد تكدرت بسبب عدم قدرتها للوصول إلى ستيلا، كى تبعث الطمأنينة فيها. يبرز انسجام هيلين مع الكاميرا فقط غفلة ستيلا عن كيفية ظهورها فى عيون هيلين، وعيوننا. ومرة أخرى، يعد تعزيز مشاعر هيلين ومشاعرنا هو انتهاك من قبل الكاميرا لبراءة ستيلا، تقديم الكاميرا لها على أنها مثيرة للعواطف. يبرز هذا الأداء فى نهاية الفيلم، وهو أيضا ما يضعفه جذريا.

يتصدر مشهد الختام مقايضة بين لوريل وهيلين. قبل الزفاف مباشرة، تصل هيلين حيث لوريل عند النافذة، وترى أنها تبكى، وتتكهن بما يؤرقها. تتصور لوريل دائما أنه حتى ولو أن البعد يمنع والدتها من حضور الزفاف، فإنها على الأقل سترسل لها كلمة. تسأل هيلين لوريل وإخلاصها فى نكران ذاتية ستيلا كاملا، عما إذا كانت تعتقد بالفعل بأن أية مسافة فى العالم ستبعد أمها عنها إذا كانت تعلم بأمر زفافها. لوريل، وقد قبلت بإيحاء هيلين بأن أمها لا تعلم، تكرر فى همس "ليست هناك مسافة فى العالم...".

كما لو أنها قد تأثرت بهذه الكلمات مستدعية غموض غياب ستيلا، هناك قطع إلى لقطة مهيبة للشارع أمام المنزل، تتحرك الكاميرا (بالكرين) إلى أسفل وإلى الداخل. ويعد تأثير إعلان الكاميرا هذا ممتازا، ففيه تبدو أن قوة عليا تعلن

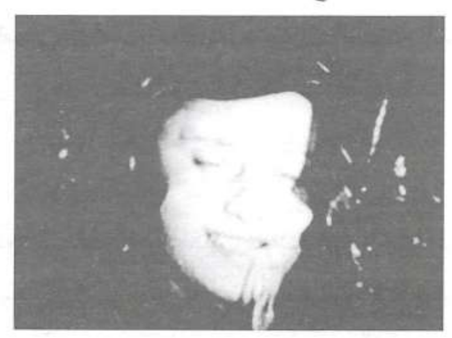
عن نفسها. وتظهر ستيلا فقط في المشهد التالى (بأكثر مجال إنسانية) وسط ضجيج الشارع. تأخذنا الكاميرا لحظة لالتقاط ستيلا بعيدا عن الزحمة، ولكن الكاميرا دون تردد تتبعها كما لو كانت تقودها فى اتجاه السياج، من خلال نافذة عريضة بستائر غير مسدلة حيث تتطلع هيلين إليها، وتستطيع أن تشاهد الاحتفال كما لو كان معروضا على شاشة سينما.

ما أن نتولى زمام هذا الموقف، يتجسد جوهر هذا المشهد، مع تداول لقطات إظهار ستيلا ولقطات ما تراه ستيلا: كل العائلة – باستثناء ستيلا، بالطبع، هنا داخل المكان: ستيفان، هيلين، لوريل والشاب ستيف الذى ستتزوجه. الكل منشغل بالاحتفال، والذى يعنى أنه لا أحد ينظر تجاه الكاميرا، لا أحد يرى ستيلا وهى تنظر تجاه النافذة. ستيلا مأخوذة غير إنها لا تبدى أى تعبير. عندئذ يبدأ العرس.

تبدو هيلين تتحدث نيابة عن الفيلم عندما تطمأنها أن والدتها تحبها للغاية لو أنها فقط عرفت بأمر الزواج، فلن يستطيع شيء أن يبعدها. ونحن مطالبون بقبول حكمها إزاء ستيلا بأنها نبيلة وأن نقاسمها وجهة نظرها عن ستيلا كمثيرة للعواطف.

(هل تستطيع أن تفهم ما بين السطور المثيرة للمشاعر؟) سألت ستيفن عندما تعامل ظاهريا مع عبارة ستيلا معلنة توترها من زواج صديقها القديم إد. ستيفن، مثل كل شخصية يجسدها جون بولز فهو قادر وحده على فهم ما بين أية سطور). عندما تعبر ستيلا كل هذه المسافة الأرضية ثم تجد نفسها أمام هذه النافذة، فهذا ما يظهر التأكيد على نبالتها وشفقتها. بالتأكيد إن ذلك يفطر قلب ستيلا أن تظل خارج عرس ابنتها، لكنها تقدم هذه التضحية لأنها ناكرة للذات. إذا أخذنا هذا الإبعاد للام الحبوبة باعتباره غير ضرورى أو ثانوى، فإن ذلك هو فقط ما يزيد إثارتها للشفقة.

عند هذه المرحلة من المشهد، حيث لا تعبر ستيلا عما تفكر فيه أو تشعر به، وهي تتواجد حتى الختام عندما يطلب منها رجل الشرطة أن تبتعد، فتتوسل إليه أن يدعها لفترة قصيرة، ينظر عبر النافذة، فيرى ما تنظر إليه، فيتركها تستمر في المشاهدة. مع ستيلا نرى ما سيؤول إليه الاحتفال، قبلة العريس والعروسة.





هذه القبلة – النهاية السعيدة – هي ما تتوق إليه ستيلا، وهي ما يحفزها، للمرة الأولى، إلى رد فعل , فما اغرورقت عيناها بالدموع، تعدل من نظرها، ناظرة لأسفل يم تشيح تحجب مشاعرها، كما لو أن أحدًا يراقبها، وتعطي ما يمكن وصفه فقط بابتسامه خفية – ابتسامة تحمي مصدرها الخفي – ثم تنظر قدمًا، ووجها قد تغير – ابتسامتها توضح على نحو صريح سعادتها، ومع ذلك فتلك الابتسامة التي تفصح عن شعورها تحفظ أيضًا سرها.



عندما تسير يتباه من النافذة تجاه الكاميرا، نلاحظ علامة واضحة من السعادة على وجهها، وعلى تلك النظرة من وجهها تختفى الصورة تدريجيًا وينتهى الفيلم – ونحن قد شبعنا مثلما شبعت ستيلا، تخرج من دار العرض إلى داخل الليل، دون شك، لو قدر لهيلين أن ترى على نحو متخيل ما رأيناه، فإنها ستعتبر منظر ستيلا السعيد تأكيدًا على أن الأمومة هو أسمى (بالفعل، حقًا) استدعاء لمرأة، وستعتبر تحول ستيلا كإشارة – على نحو معجز وهبت من قبل قوة عليا، هذا العالم – على أن أفعال التضحية قد نالت مكافآتها الخاصة تهيمن على بالنسبة لهيلين، ستدل سعادة ستيلا على الأهمية القصوى للوجود بالداخل، سترفض هيلين إمكانية أن تصير ستيلا سعيدة بعدم تواجدها بالداخل، أن تكون سعيدة دون التقيد بزواج وبأمومة، أن يطلق لها العنان كى تتفرج على هذا العالم من الخارج كما نفعل نحن. ومن ثم، أيضًا، فإن ابتسامة ستيلا الخفية تشارك تحولها عن النافذة، كما لو أن ما يجعلها سعيدة ليس مشاهدة العالم أكثر من الحياة داخله بل الإحساس بالحرية من كل التزامات تجاه العالم، حتى التزامات المشاهد.



على نحو معبر، الاختفاء – التدريجى – الختامى، الذى يجرف ستيلا داخل ظلمة حالكة، يمكن أن يرى كمتخيل لموتها، لكن سترفض هيلين أيضًا إمكانية أن تصير ستيلا حرة كى تموت.

هناك غموض بالنسبة لتحول ستيلا. فمشيتها المتباهية هى الآن مشية ستيلا " القديمة "! رغم إننا قد ظننا إنها قد خلعت عنها هويتها تلك، إنها قد ماتت

بالنسبة لها بعد أن تنامى إلى سمعها كلام زملاء هيلين الساخر عن " المرأة المزركشة " فالمرة الأخيرة التى رأيناها فيها تلك ستيلا " القديمة " كانت بالفعل ستيلا " جديدة " في أداء قصد به أن تجعل لوريل تعتقد أن أمها لا تحبها حقيقة، ستيلا التى تمتلك القدرة على أداء دورها القديم تستطيع، ربما، أن تلعب أى دور، لكن الآن ستيلا هذه، أيضا، ماتت وبعثت من جديد، هل تظهر مشيتها المتباهية أن ستيلا قد تحولت إلى هويتها الأصلية، أم أنها تؤدى – دور – ستيلا القديمة مرة أخرى.

لو أن ستيلا تمثل، فمن هى المرأة التى تؤدى هذا الدور، ولماذا اختارت هذا الدور، ولأى مشاهد تؤدى هذا الدور ؟

إجابة واحدة ممكنة على أخر هذه الأسئلة هى أنها تمثل لنفسها إجابة أخرى ممكنة، ليس لأى مشاهد فى عالمها، بما يعنى، أنها تفعل ذلك من أجل الكاميرا، فعندما تخفض من نظرتها كما لو أنها مراقبة وتبتسم ابتسامتها الخفية، فهى تستسلم للكاميرا، استسلامًا " لقوة عليا " التى تعلن عن نفسها فى لقطة كرين آمرة تعيد صدى همس لوريل "ليس هناك عائق فى العالم..."، وتستسلم لما تبدو عليه أمامنا... وهكذا وقد تحولت بفعل قوة استسلامها للكاميرا، وبالتالى استسلامها لنفسها، لم تعد المرأة البريئة التى يسهل مهاجمتها من قبل اقتحام الكاميرا.

لكن ربما لم تكن ستيلا أبدا هى تلك الشخصية المثيرة للعواطف التى عرفناها: ربما تعرف دائما نفسها أكثر مما نعرفها نحن، وربما فشلنا طول الوقت فى فهمها. ربما عندما مثلت نفسها فى الفندق، مثلا، فقد كانت تعرف جيدا بالفعل أن طقم ردائها قد هتك ذوقا محافظا واهان عن عمد أحاسيسا متعجرفة، بصرف النظر عن عدم حسابها نتائج تلك الإيماءة المسرحية بالنسبة للوريل. (رغم كل شيء، فقد قامت ستيلا "القديمة" بإعداد كل فساتين ابنتها، وليس هناك حجة فى ذلك سوى هيلين المأخوذة بملابس لوريل)[١].

---

(١) ساعدنى ستانلى كافيل على إدراك سلوك ستيلا الممكن تفسيره بهذه الكيفية.

عند هذه اللحظة، بكلمات أخرى، لابد أن نعى إننا لا نعرف ستيلا ولم نعرفها أبدا من قبل. كما أننا لا نملك أساسا كافيا للحكم على ستيلا "الجديدة" باعتبارها نبيلة. أكثر مما لدينا عن ستيلا "القديمة" باعتبارها مثيرة للعواطف. نحن لا نعرف ما الذى أعادها للحياة. ولا نعرف ما الذى يجعل هذه المرأة سعيدة، وفى مواجهة سعادتها لا نعرف ما تشعر إزائها. ثم لماذا تمنحنا هذه النهاية مثل هذا الرضى العميق؟

تركز معظم الدموع المدرارة على معاناة بطلة نبيلة. وستيلا دالاس هو من بين هذه الأفلام الذى يروى قصة امرأة عليها أن تختار بين السعى إلى سعادتها الخاصة وبين سعادة ابنتها. النسخة الأصلية – لفيلم – مما كان حياة الذى أخرجه عام ١٩٣٤ جون ستال هو نسخة معاصرة بصرامة لهذا النمط حيث تضحى البطلة بحبها من أجل سعادة ابنتها. على العكس من ذلك فى ستيلا دالاس فمن أجل سعادة ابنتها تمنع البطلة ابنتها – عن تقديم – تضحية غالية مساوية، لو فهمت الأمومة على أنها أعلى تحقق للمرأة. لكن كلا الفيلمين يؤكد على وجوب تضحية بطلة بسعادتها الخاصة من أجل شيء ما. هذه المطالبة بأن هناك أشياء أكثر أهمية من سعادة إمرأة، تثير أمرا، فلماذا تبدو لنا مثل هذه الأفلام غير شافية، وحتى كريهة، لماذا تبدو مشتملة على شيء ما خطأ ليس فقط على المستوى الجمالى وإنما أيضا أخلاقيا. لم أتوقف على نحو واضح، فى ملاحظاتى عن ستيلا دالاس، عند هذا النفور الأخلاقى، لكن جزئيا تعد قراءتى له استجابة له. من المفترض عموما أن أفلاما من قبيل ستيلا دالاس تمجد إذعان امرأة لنظام الذى هو على نحو مجحف يحرمها من حقها العادل فى السعى للسعادة. على هؤلاء البطلات أن يقبلن بمعاناتهن بإيحاءات تطبعهن كنبيلات، وقصد بإيماءات تضحياتهم الذاتية أن تستثير عواطفنا. وقصد أن نؤكد مشاركتنا مع جميع من يقربها.

ربما يعد هذا الوصف دقيقا بالنسبة لفيلم ستال محاكاة حياة، رغم ذلك فإننى لا أتمنى أن أصدر حكما هنا عليه فى هذا السياق. وما يمكن قوله بصراحة

لا لبس فيها أن تلك الستيلا دالاس تعلن عن عدم اقترافها ذنبا بمثل هـذا الـشر. تتركنا النهاية الغامضة والملتبسة للفيلم غير واعيين بما ستكون عليه البطلة وغير واعيين بما تشعر به في مواجهة سعادتها. ستيلا تغيرت – أو غيرت من نفسها – أمام أعيننا، كاشفة في النهاية عن القوة والغموض اللتين عثرت عليهما الكاميرا في باربارا ستانويك في السيدة حواء وتعويض مضاعف. وقد فهمناه بهـذه المعـاني، يظهر ستيلا دالاس بخصوصية علاقته الحميمة بالنوع الذي أطلق عليـه سـتانلي كافيل "كوميديا الزواج ثانية" التي ترتكز على شخصية خيالية هي أيضا عن إبداع امرأة جديدة.

بطبيعة الحال، هناك اختلافات يجب أخذها فـي الاعتبـار لأي دراسـة متكاملة عن مثل هذه الحالات. أولى ملامح كوميديا الزواج ثانية تكمن في الأهمية العظيمة لعلاقة المرأة بوالدها بينما حرفيا أو تجسيديا أمها غائبة. يؤكد كافيـل أن الملمح ينبثق من رومانسيات شكسبير وبالذات في حكاية شتاء. ملمح آخر هـو أن الثنائي الأساسي ليس له نسل. يتجاهل كلا هذين الملمحـين، وربمـا يعـد أكثـر الاختلافات أصالة إنه ليس هناك رجل في ستيلا دالاس يلعب دور، فلنقل، كـاري جرانت في – فيلم – قصة فيلادلفيا: فلا وجود لرجل برأس ستيلا. يحاول سـتيفان أن يعلم ستيلا، لكنها ترفض نصائحه. ما تأتي لها أن تتعلمه شيء ما لا يستطيع أن يدرسُه وبالفعل لا يعرفه. إنه شأن خاص بين تلك المرأة والكاميرا.

في المرأة والشيطان: الحياة والأسطورة الفيكتورية تطرح نيتا اويرباخ أن هناك أسطورة واحدة مركزية، رغم عدم الاعتراف بها، أسطورة تحدد كل تجليات الثقافة الفيكتورية: أسطورة هل القوى المدهشة للمرأة في تحول شخصيتها جوهريا أو إعادة إحيائها. في حدب وصوب من الثقافة الفيكتورية انعكاسات متشظية مـن هذه الأسطورة، لكن ليس هناك مكان لبيان كامل وواضح لها[1].

---

(١) نيتا ايروباخ، المرأة والشيطان: حياة الأسطورة الفيكتورية (كامبردج: مطبوعات جامعـة هارفـارد، ١٩٨٢).

طمح الفيكتوريون إلى خلق أو حتى الارتداد عن خلق (أو حتى على نحو قهرى تمثيل) "امرأة جديدة" التى، بعفوية ستعبر عن القوى الألوهية والشيطانية التى اعتقد الفيكتوريون بحماس أن النساء تمتلكها، ويشير كافيل إلى أن كوميديا الزواج تكشف عن مرحلة تاريخية فى تطوير وعى المرأة. ويقترح كتاب إيروباخ طريقة فى تفسير هذه المرحلة كاستجابة للاهتمامات الصميمة لثقافة القرن التاسع عشر. فى تأملها لمصير هذه الأسطورة الفيكتورية فى القرن العشرين، تستخدم إيروباخ مارلين مونرو كعلاقة ترابط لنجومية السينما وتنتهى إلى أن جماهير السينما ممسوسون بخلود النجوم وليس بألوهيتهم. ولكن من الخطأ التحول مباشرة إلى فترة انهيار هوليوود دونما اعتبار إلى فترة الازدهار الأعظم فى السينما، عندما كان ينظر إلى النجوم كبنى آدمين وخالدين، وإرث السينما - وتحولات - الثقافة الفيكتورية كانت واضحة بامتياز.

بوضع أطروحات إيروباخ وكافيل معا، يبدو من المشجع أن نقترح إنه عندما أظهرت كوميديات الزواج خلق "المرأة الجديدة" أو عندما تبتسم ستيلا دالاس/ باربارا ستانويك ابتسامتها الخفية فى مواجهة الكاميرا، فإن السينما قد ورثت عقيدة فيكتورية الخاصة بالقوى المذهلة والمفزعة للنساء. لكن خلف هذا وبرغم أن هذا التأكيد فى النهاية يحتاج أن يحاصر أو يحصر - فإن الوسيط السينمائى قد سمح ربما لا عمق مافى الطموحات الفيكتورية أن يتحقق. بوضع "المرأة الجديدة" للعرض، فإن الأفلام قد أيقظتنا من الحلم أو الكابوس الفيكتورى وأغلقت كتاب القرن التاسع عشر.

الفصل التاسع
هوارد هوكس

فى مقال رائع عن هوارد هوكس من كتاب رياضة الرجل المفضلة تشير موللى هاسكيل إلى اصطفاف تفاصيل للحصر لها فى لحظة تصبح واضحة أن صيد السمك تستبدل "برياضة الرجل الحقيقية المفضلة" مطاردة النساء[1]. ويتخذ الحوار نوعية التورية المتواصلة. تكشف مواقف، إيماءات وصور عن نبض حسى جنسى للجانب السفلى، وتستدعى قراءة الفيلم بأكمله كمجاز جنسى.

ويمتلك فيلم قم يا عزيزى Bringing up Baby بنية مشابهة للازدواجية، وهكذا ففى افتتاحية الفيلم: كارى جرانت فى حالة تفكير وهو أعلى هيكل عظمى لبرونتوصور[2]. يتفكر فى الوضع والوظيفة الملائمة لإحدى العظام التى يمسكها بيده، لكنه يبدو مشغولا بشئ آخر أيضا. فهو على وشك الزواج بـ سوالو، حتى يدخل فى حالة تتحمل "أية مطالب عائلية من أى نوع". وسيصير البرونتوصور طفلهما الوحيد: إذن الزواج بالنسبة لسوالو سيعنى لا جنس. يتفكر كارى جرانت مليا فى وضع ووظيفة عظمة أخرى.

يحيل خط وراء خط إلى عظمة جرانت "الثمينة"، عظمته النادرة، العظمة التى، تحاول كاترين هيبورن أن تؤثر بها على كلب جورج للحراسة، التى يحتاجونها على نحو مزعج، فيؤدى كل ذلك إلى نتيجة واحدة منطقية على نحو

---

(١) موللى هاسكيل "رياضة الرجل المفضلة" عند جوزيف ماكبرايد، محرر، أضواء على هوارد هوكس (انجلوود كلفز. برينتس – هيل ١٩٧٢).

(٢) البرونتوصور: حيوان ضخم من فصيلة الديناصور وهو حيوان منقرض (م).

مطلق، حيث يجد جرانت نفسه غير قادر على الاهتزاز أمام تسميته بـــ "الــسيد عظمة".

بتواطأ مصطلح "ترقوة – بين – الضلوع" نفسه مع هــذا الازدواج فهــذا البرونتوصور المرمم هو مخلوق له عظمة ترقوة – ولهذا فمن المحتمل أن تكــون رأسه، وحتى عقله – بين ضلوعه. فيتفكر جرانت في مسافة ما بين الضلوع (وهى المسافة التى انحدرت منها كاترين هيبورن دون شك) مما يستدعى عظمة لمــلء فراغها. ومن ثم، كذلك، تمتلك هيبورن فهدا وهو يشبه نوعا ما الطريقة التى يمتلك بها جرانت عظمة.

كل ذلك يحدث حوارًا، أسماء، مواقفا، إيماءات، وحتى تكوينات صــياغية بعقل دواعى هذا الازدواج. قم يا عزيزى Bringing up Baby مثل رياضة الرجل المفضلة، متدثرا بتوازنات هامة أو ببدائل أساسية يقدم حكاية بطريقــة مــستقيمة Straight، لكنه يعرض أيضا ازدواجا منظما، يستدعى قراءة مجازية. وجزء ممــا ادعيه فى هذا المقام أنه يمكن انطباق القول نفسه على كل فيلم من أفــلام هــوارد هوكس.

ظل مسيطرا على الكتابة النقدية عن هواكس فكرة إنه مخرج عمــلى: شذب هوكس حرفيته السينمائية وحجمها لخدمة قص حكاية. وكثيرا ما تحالفت هذه الفكرة مع صورة مخرج مما أدى إلى حصر حتى رؤية كتاب كروبن هــود فــى كتابه عن أفلام هوكس: هوكس كتجسيد لمخرج إثارة أمريكى غير واعى – بنفسه. وعلى ضوء هذا، تظهر أفلام هوكس مباشرة، غير مثقفة، ومغالى فى قيمتها، لأنها تتولد عن رؤية بسيطة للعالم ممثلة بنزاهة ومهارة حرفية، إنها ليست سوى رؤيــة مقدمة بغير وعى، وعلى نحو فطرى.

رغم أنه فى سنوات عمله الأولى، كان هوكس يصرح باعتقاده بأن هناك مخرجين هامين فقط فى هوليوود: هوكس وفون ستيرنبرج منذ البدايــة إذن ظــن هوكس أن عمله يقف بمحاذاة كل الأفلام الأمريكية الأخرى فى طموحها وإنجازها.

فى مفهومى الخاص تعد أفلام هوكس، إجمالا، ربما الأكثر تفكيرا والمتألقة علـــى نحو مميز فى كل الكهنوت الهوليودى.

فى أفلامه ذات الصوت المبكرة، مثل ذو الندبة والقرن العشرين، علامـــة على رجل متألق وعلى معرفة بعمله. تقترب الحيلة الشهيرة فى فـيلم ذو الندبـة برسم علامة × على منظر كل قتيل من مكانة العرض العفوى للمهارة والبراعـة الفائقة. كذلك فإن براعة تنفيذه لمسار – البولنج مع قذف الكرة الممتاز وعلامة × على بيان الأهداف تعد أيضا ضربة ناجحة لهوكس ولتونى أيضا.

يتحاشى هوكس "مؤثرات التميـز" شـبيه هتـشكوك، كـذلك الإضـاءة والتكوينات المعبرتين بطريقة لافتة، والمونتـاج المركـب، وحركـات الكـاميرا المستفيضة، والتصوير والرجوع للماضى الفروديين (نسبة إلى المخرج الأمريكى جون فورد – م) والحيل السردية المطنبة. فمعظم أفلام هوكس تشتمل على صور تقريبا مسطحة، ملخبطة، قاتمة، تتجنب فنية التصوير إلى حد تحولها إلـى سـاحة قبح. مراحل اللاتصويرية لـ قم يا عزيزى Bringing up Baby وتؤدى غائيا إلى فيلم السادة يفضلون الشقراوات، بتصادمه المتعمد للألوان الصارخة.

أظهر جون بولتون وآخرون عن اقتناع يقظة هوكس فى تجسيد الأحداث الدرامية أو الكوميدية الممثلة أمام الكاميرا. ملابس، مظهـر جـسمانى، تفاصـيل المجاميع الاجتماعية فى بيئة مكانية، وأغلب الحدود الدنيا من الإيماءات اللالفظيـة فيكشف كل ذلك على نحو درامى التفاصيل الدالة بالنسبة لكاميرا هوكس. لـو أن كاميرا هيتشكوك تؤكد حضورها وقوتها المستقلة (مثلا، من أجل الـدخول لـدماغ الشخصية) فإن كاميرا هوكس تبدو محايدة. إنها تلتقط بثبات ما هو هـام دراميـا، تفاصيل معبرة وتقدمها بوضوح. وفطنة هوكس تجاه التفصيلة الدالة هى أوضـح ما تكون إطلاقا فى معالجته لردود الأفعال. تكشف لقطة رد الفعل للمـشاهد عـن استجابة الشخصية لما رأته فى التو. وتعد الاسـتجابة المـصورة فـى رد فعـل اصطلاحى شفافة وقابلة للفهم على نحو غير ملتبس.

لقد طور هيتشكوك من بدائله الخاصة بلقطة رد الفعل الاصطلاحية، إلى ما يمكن أن يسمى بلقطة "عديمة رد الفعل". فمثلا جيمس ستيوارت فى فيلمى نافذة قريبة ودوار يظهر على نحو متكرر استجابة لا مرئية لما يشاهده، فليست لقطات رد الفعل هذه أكثر من دالة على واقع أنه قد شهد بما سبق أن رأيناه نحن.

على العكس من ذلك فإحدى المميزات الخاصة بلقطة رد الفعل عند هوكس، هى أنها تظهر مركب العواطف الذى برغم أننا نتماهى بالفعل مع مكونات رد فعل الشخصية، إلا أننا لا نستطيع أن نمسك بهذه الاستجابة وأن نطلق عليها اسما. (أحيانا، خاصة فى النوم الكبير، يضع هوكس مركب رد الفعل داخل عمق اللقطة، ولا يقطع إلى لقطة منفصلة). تتضمن لقطة رد الفعل هذه حميمية كلية بين الشخصية وبين المشاهد. لكن برغم من، أو ربما بسبب هذه الحميمية، تحتجز الشخصية فى عزلة أمام الكاميرا، يمكن أن يلاحظ هذا التكنيك فى فيلم مبكر من سينما هوكس مثل فتاة فى كل ميناء، كما نراه فى Birnging up Baby. أفكر فى اللقطة القريبة لهيبورن (أول لقطة قريبة بالفيلم) فى رد فعلها عند إفصاح جرانت عن خطوبته ("مخطوب؟ أم متزوج"؟).



كيف نأمل أن نمسك بفوضى المشاعر التى تعبر وجهها فى لحظة مكثفة لهذه اللقطة، فى سياق تصمم فيه على مطاردة هذا الرجل حتى يقع فى غرامها؟ برغم فهمنا الودود لمشاعرها فى تلك اللحظة، فإنها تحبس استقلالها ومظهرها الغامض الذى لا يمكن التقليل منه. تتأكد أهمية هذه اللحظة بنقيضها من اللقطات

القريبة لجرانت التى يقدمها لنا هوكس (على سبيل المثال، وهو مغطى بالريش بعد هجوم الكلب الصغير على الدجاج، أو إذعانه بعدم النطق بكلمة عند الحافة). فلا يكشف وجه جرانت عن تصميم حر لا يمكن اختراقه بل يكشف عن عجز كلى يسهل تميزه.



عند هوكس مثلما الحال عند جريفيث، وهيتشكوك، ورينوار مستودع زاخر من العلامات الذى ينهل منه على نحو متواصل، متعمقا فى صداه، فى فيلم بعد الآخر. كما يدعم هوكس من ممارسته بتضمينها رمزا فرديا رئيسيا أو مجموعة من الرموز.

نار. يعتبر إشعال السجائر أكثر الطقوس - الملحوظة - فى أفلام هوكس حيث تشير إلى جنسية الجانب السفلى. والنار بشكل عام والحرارة يتصلان بهذه الموتيفة: الحريق فى الملائكة فقط لهم أجنحة وفيلم كرة من نار الدفينة[1] Hot house فى فيلم - النوم الكبير، شرارة الكهرباء التى تدمر الشئ، محاولة مارلين مونرو وجين راسل فى - فيلم - السادة يفضلون الشقراوات فى إذلال إليوت ريد عن طريق تحويل لهيب النار إلى داخل محل إقامته.

زهور. فى - فيلم - القرن العشرين يوخز جون بارى مور كارول لومبارد بدبوس فى مؤخرتها من أجل حثها على التخلى عن تعاليها وصرامتها.

---

(١) الدفينة (مستنبت زجاجى عالى الحرارة) - م -.

دبوس القبعة hatpin حيث معادل الجنس ليس صعب التصور، هو رمـز أساسى فى الفيلم. (عندما تهجره، تأخذ معها دبوس القبعة محتفظة به فى صـندوق الجواهر. يفقد بارى مور قوته فى صنع نجمة أخرى ويظل فى تلك الحالة إلى أن يستعيد أخيرا لومبارد – ودبوس القبعة). يلتقط بارى مور الدبوس فى البداية مـن صدر فستان. يقدم هوكس ذلك فى لقطة تأكيد قريبة، صورة رئيسية – مفتـاح – داخل الفيلم.



عندما ينزع الدبوس، تتساقط الوردة من الصورة. تمتزج الورود فى فـيلم هوكس بصورة منمذجة عن النساء، عن طريق ترميز لعفة عذرية. هكذا، تـشتمل هذه القطة على بورتريه تخطيطى لفعل بارى مور وقد استولى عـلى لومبـارد، ثم يقوم بتعميد هذه النجمة التى تحمل اسم "ليلى جارلاند". فـى – فـيلم – فتاتـه، فرايدى يتزامن قرار جرانت فى مطاردة روز ليندرو سيل حتى تتزوجه بوضـع وردة على صدر جاكتته.

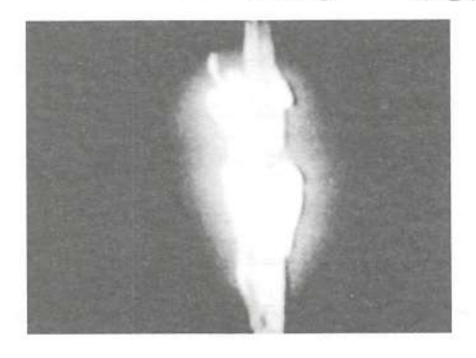
يشتمل – فيلم – النوم الكبير على حوار رائـع حـول نـضارة زهـرة الأوركيد. تعمل إنجى ديكنسون فى – فيلم – ريو برافو على مغازلة جون وايـن بإلقاء أصيص الورد من النافذة. فى – فيلم – مولد أغنية عـش زوجيـة محلـى بالزهور، على النحو الموصوف بجلاء عند دانى كاين إلخ

طيور في Birnging up Baby يغطي جرانت، في واحدة من تحولاته البيولوجية، بريش الدجاج. بطبيعة الحال، تلعب الطيور تنويعة من الأدوار في – فيلم – الملائكة فقط لها أجنحة. تزين مونرو وروسيل الجدران بالريش عند افتتاح السادة يفضلون الشقراوات. كما هناك شخصية السماء الكبيرة "البط النهرى" Teal-eye، ريش ريو برافو وفي Birnging up Baby ريش "السيدة سوالو". في مولد أغنية تبحث فرجينيا عن تغيير لاسمها بتزويج سوانسون لكرو. وهناك تساؤل رئيسي من قبل بار باري كوست: هل ماريام هويكنز بجعة swan (إدوارد ج. روبنسون يسميها سوان بجعة) أم جنية بحر Siren؟ لورين باكال، في النوم الكبير وفي have and have not تبتهل بإلحاح إلى شخصية جنية البحر التي تغري البحارة حتى تقضي عليهم بين الصخور. مارلين مونرو في السادة يفضلون الشقراوات تسمى "لوري – ليي" وفي افتتاحية أغنيتها تقطع على نفسها عهدا بإرسال الرجال كي يقضوا حتفهم فوق الصخور. لكن لوري ليي هي أيضا لوري أي "Laurel-eye" وهو اسم مشابه لـ Teal-eye في فيلم – السماء الكبيرة فهي – هنا – إكليل غار laurel بالنسبة للعين وهي أيضا عين على منافسيها laurels من أجل الأكاليل المرصعة بالجواهر وأشباهها. وفي فيلم شئون القرد، على كل حال، تسعى مونرو من أجل اسم لواه لوريل lois laurel أو ببساطة "السيدة لوريل".

مياه. تأخذ موتيفة المياه إشكالا متعددة في سينما هوكس. فهي لأمر ما ترتبط بالاستعارات المتكررة عن البحار ورحلة المحيط، على سبيل المثال، في فتاة في كل ميناء. في البحر، يعيش البحارة نمطا من الحياة يتنكر لرجولتهم الجنسية. فهم، على نحو مجازي، محاطون بالبحر، لكنهم غير منغمرين فيه. في – فيلم – القرن العشرين يشبه باري مور العمل المشترك في الإنتاج المسرحي بوجود أكثر من بحار في رحلة محيط طويلة، وتنعقد هذه المقارنة بحقيقة أنه و"ليلي جارلاند" يتشاركان في سرير على شكل قارب. في فقط الملائكة لها أجنحة هناك منطادات تصور دائما واثبة عبر المياه عند الإقلاع وعند الهبوط في النهر الأحمر مرارا يشبه قطيع الغنم برحلة بحرية، وهي استعارة حرفية من – فيلم – السماء الكبيرة.

هناك رحلة بحرية عبر المحيط فى – فيلم – السادة يفضلون الشقراوات، السفر بقارب فى – فيلم – كنت عريس الحرب، والقارب المصمم بحيث يحمل الفرعون فى مياه ما بعد الموت فى – فيلم – أرض الفراعنة. الشئ له أيضا قوسه/ صندوقه، برمز متعدد الأوجه. قوس كهرباء (بروجكتور له أيضا قوس) يدمر الشئ. لكن الحرب ضد الشئ متشابكة مع قصة غرامية بين الكابتن وامرأته. تذكرنا الإقامة بالقطب الشمالى أن الأرض نفسها هى قضية – جنسية – مثل الكائنات الإنسانية فى تناقضها مع الكائن الغريب، الشئ اللاجنسى، الذى وصل فى سفينة فضاء/صندوق، والتى بدورها تعيدنا إلى رحلة المحيط.

يمكن ملاحظة مدخل إلى أصداء أخرى للمياه فى أفلام هوكس فى فيلم فتاة فى كل ميناء. حيث لويز بروكس لاعبة سيرك ويتضمن دورها تسلق سلم عال (تصور من قبل هوكس بأكثر الصور شهوانية فى كل سينماه) ثم تقفز تجاه حوض مياه تبتدع إغراءها لسبايك بطرطشة المياه عند هبوطها تجاهه. إنهما خطوتان فقط منذ هذه اللحظة – تفصلهما – عن تغطيس جرانت وهيبورن داخل مياه عميقة فى Birnging up Baby إنها خطوة واحدة فحسب تشكل جزء من العرض الموسيقى فى السادة يفضلون الشقراوات حيث جين راسل، ولم تجد أحدا من الفريق الأولمبى، الخلايا الحمراء ولا الآخرين، وتحت تأثير مزاج أغنية "love sweet love" (هل ستلاعب أحد التنس؟ فالملعب فاضى!)، تأخذ فى القفز داخل حمام السباحة كى "تسترخى". وبعدها إلى رياضة الرجل المفضلة؟



البعد الجنسي للغمر داخل المياه يتواصل مع سخرية لاذعة، غالبا شاذة في فيلم – النهر الأحمر. ويمثل النهر نفسه رمز الفيلم الرئيسي بامتزاج الجنس والموت، فإن الأمر يرتبط بالأنهار في – مثلا، السماء الكبيرة، ريو برافو، الدورادو وريولوبو. فالنهر هو المكان الذي يخلف فيه جون واين امرأته خلفه. عندما يغطس واين داخل النهر، يفعل ذلك من أجل قتل الهندي، الذي يبدو أنه قد ارتدى سوار امرأته.

يسخر قتالهما المميت داخل المياه من واين بسبب المنظر الذي لم يكن يسمح له أن يحدث من قبل. (إنه من المناسب أن هذا النهر يسمى النهر الأحمر) كما يشير النهر الأحمر أيضا إلى المكان حيث يعاشر ثور واين بقرة مات مما يلد للنهر قطيعا من فصيلة – دي. بعد ذلك بسنوات، عندما يقترب قطيع الغنم من النهر الأحمر آتيا من الجنوب، يفقد واين باضطراد سيطرته على نفسه. حيث يمكن أن يعزى عجزه على الاستغراق في النوم إلى دلالة أن النهر وقد أعاد له ذكرى ميلاد قطيعه وهو أمر مرتبط بقطيعته الجنسية. لو أن Birnging up Baby ليس فيه السيدة سوالو وإن كاري جرانت هجر كاترين هيبورن، وواصلت هي جمع مليون دولار من أجل متحف جرانت وماتت من جراء هذه المسألة، سيكون هذا السرب الوافر من القطيع هو المعادل لبرونتو سورز جرانت.

يعد النهر الأحمر قريبا إلى هذا الحد أو ذاك من وضوح أفلام أواخر الأربعينيات مثل – فيلم – فريتز لانج "السر خلف الباب" – وفيلم – هيتشكوك خلب الأبصار Spellbound: حيث تعد رحلة واين رحلة إلى داخل ذاته، في سياق حيث يمكنه الإمساك بتلابيب مشكل جنسي عن ماضيه. استفزازات واين المميزة التي تقود رجاله إلى التمرد تبدو منطقية بهذه الكلمات الاستعارية. إنها تتضمن إصراره على أن القطيع قد عبر النهر قبل حلول المساء، كما تشتمل على رفضه السماح للرجال بالبقاء حول نهر مكشوف، وإصراره على إنزال عقاب صارم على الرجل الذي أدى غرامه بالحلوى إلى الهياج المحتوم للماشية. (بأخذ النقطة الأخيرة في

الاعتبار، تذكر أن "شوجر بوسى أوشيا" هو كنية لبربارا ستانويك فـي – فـيلم – كرة النار.

لسنا بعيدين عن فكرة الغمر داخل المياه كتعميد. وهكـذا، علـى سـبيل المثال، فإن العزف على فكرة التعميد فى – فيلم – القرن العشرين، تتردد صـداها فى الملائكة فقط لها أجنحة عندما يغمر كارى جرانت رأس ريتا هيوارث بمـلء جرة من الماء البارد.

بطبيعة الحال، يمكن أن يتم التعميد عن طريق النار، لذا فلدينا على سبيل المثال، صورة الصديق الحميم المضحك لتونى فى – فيلم – ذو الندبة، مما يقـذف بكل ماحوله فى الهواء، وذلك من جراء مياه ساخنة من براد شاى مقذوفة من قبل فنجان شاى وقد تدفقت بشكل مكافئ على فخذه، فبدا كما لو أنه قد بال داخل بنطاله من جراء الخوف.

ايدى. فى أفلام هوكس كثيرا ما تستخدم اليد بديلا عن القضيب. يحـدث ذلك أيضا فى فتاة فى كل ميناء، بلقطة قريبة ليد تولج أصابعها داخل أخرى. هناك أيضا يدا بات المحروقة والمضمدة فى الملائكة فقط لهـا أجنحـة، يبتـر كيـرك دوجلاس اصبعا فى السماء الكبيرة، وجون واين ذات اليد المـصابة فـى النهـر الأحمر واليد المشلولة فى الدورادو، ولا تذكر يدى دين مارتن المرتعشتين فى ريو برافو (إنهما ترتعشان على نحو فظيع حتى إنه لا يستطيع أن يلف سيجارته (مثال طريف لارتباط الموتيفات). وتأمل منظر كارى جرانت فى أنا كنت عريس حرب حيث يحبس فى غرفة نوم آن شريدان، ولكنه يخاف أن يشاركها سريرها، فيحاول النوم فوق كرسى مريح، غير أنه لا يجد موضعا يمنح يديه أى شىء مريح تفعله.

بالتأكيد، يعد – فيلم – الشئ، أكثر استخداما مستفيضا لموتيفة اليد. الـشئ لا جنسى. وهو كمصدر للازعاج (يزعج الرادار، كلاب. نضد جيجر، الجماعيـة الإنسانية. اتصال الراديو) فإن ذكره ضمنا فى ثنايا حوار الفـيلم يمكـن تـشبيهه بالمرأة الجذابة (رغم إنه على خلاف، مثلا شوجر بوس أوشـيا أو مولـد أغنيـة

الحلوة سوانسون، يستخدم عسل بحلاوة مفرطة فقط كطعم). فالشئ هو رجل متهكم وهو أيضا امرأة ساخرة. وهذا معكوس فى يد الشئ، التى تأخذ شكل، ولكنها ليست بالفعل، يد: فهو عضو تناسلى، منى ذكرى، فى شكل يد. ولا يتناسل الشئ بنفس أسلوب الرجل الحقيقى، إنه يتناسل، بالانتهاك المباشر حسب الفرض الإنجيلى، عن نثر منيه / بذوره. لكن، من ثم مرة أخرى، لو أن الشئ يقلد المداعبة بين الكابتن وامرأته، فإن تلك المداعبة تقلد على نحو متساو الشئ. فهو يسمح لها أن تقيد يديه خلف ظهره، متنبأ بالفقد اللاحق ليد/منى الشئ. لكن الكابتن لم يفقد فعليا استخدام يده: فهو يتظاهر بأنه مربوط سرا، لعبة يلعبها كجزء من المداعبة. الشئ، فى النهاية، خضار (جذرة متقفة – بالنكماش العقل!)، ويقوم الكابتن بتدميره باكتشاف قصوره – إنه يدمره بدائرة كهربائية، بيانا بالمبدأ الجنسى الذى تحداه الشئ. لقد انتهيت بالفعل من ذكر بعض من الرموز الهامة أو أصول التوازن التى يضمنها هوكس فى أفلامه الخاصة. دعنا الآن نتأمل عديدا من الرموز والأصول الأخرى.

على سبيل المثال هناك فى – فيلم – السادة يفضلون الشقراوات مبدأ أساسى للإحلال: فـ"الماس" يقرأ "عضو الذكر" وأيضا "نهد". عدد لا حصر له من صور، وخطوط، وإيماءات، ومواقف داخل الفيلم تتحمل هذا الازدواج الثنائى الفاحش. فمثلا، عبارات مثل "ألم تلاحظى، لقد كان جيبه منتفخا"، "وهذا ما يشعرنى بالدفء داخلى"، "لا يمكن أن يكون كبيرا هكذا"، "يبدو أنه يستحق شراب من الويسكى بالصودا فى كأس طويل حوله"، "أحب أن أجد مواضع جديدة لارتداء ماسات". كل ذلك بعض من أكثر التوريات فحشا فى أفلام هوكس. وهناك مكملات لها أيضا: على سبيل المثال، "ستصاب هى بالغثيان إذا ركبت من الخلف"، "هو الرجل الوحيد الذى يحمل رقم ٤ فى الفريق" والرائعة "أنت نصف حلو ونصف حمضى" ولكلام داخل الأغنية "... الزمن يمر والشباب يولى، ولا يمكنك أن تقوم ما اعوج منك" ثم، أيضا، الأغنية التى تبدأ بـ"عندما يتواصل الحب خطأ، فلا شىء يسير مستقيما" كل ذلك يقرأ كارتجالات أدبية من الكتالوج الكامل لموتيفات هوكس الجنسية: "يفر الرجل.. وكبريت ما يولع.. نحل لا يطن.. سمك لا يعض".

يعد – فيلم – أرض الفراعنة من الرمز الرئيسى لفيلم السادة يفضلون الشقراوات. فالأهرام هى "الصخور الأخيرة التى لا تفقد هيئتها" وهى تتحمل القراءة الجنسية الثنائية للماس: هجاء نهدى جوان كولينز تسخر من الوسيلة التى تستخدمها فى جذب الرجال. لكنها أيضا تسامى/ تنكر/ تهجو جنسية فرعون: فهرمه يشبه برونتوصور كارى جرانت.

يبدو الهرم فى أرض الفراعنة، فى الحقيقة، أكثر رمز مستفيض عند هوكس. إذا كان بعض من مديرى التنفيذ لإخوان وارنر قد استهواه المشروع بفكرة أن "أرض الفراعنة" يمكن أن تستدعى إلى الذهن "روسيا" (أنتج الفيلم بعد موت ستالين مباشرة)، فإنه من الواضح لى أن هوكس كان مستلهما بمعادل مختلف: أن "أرض الفراعنة" تقرأ "أرض المغول".

فكما يوضح حوار الفيلم، فقد صمم الهرم كى يكون كاملا وعلى نحو رمزى واحدى فوق سطحه. فى النهاية، لابد أن يخدم وظيفته الدينية الشعبية، يجب أن يلهم الجماهير كأيقونة للبساطة والنقاء. لكن ذلك هو الجانب الآخر لوظيفته الخفية. فدين الدولة يدعم نظاما للعبودية الذى يمكن النخبة، وعلى قمتها رجل واحد، من تراكم الثروة والسلطة. الهرم إذن بناء أثرى لذلك الرجل وضمانة له للاحتفاظ بالثروة إلى الأبد.

بطل أرض الفراعنة هو المهندس المعمارى الذى يصمم الهرم بإحكام ويحافظ على بنيته الهندسية، رغم شكه في عقيدة الفرعون، خداعه المتزايد، وتوقعه بأنه سيدفن داخل الهرم، لا يتغنى به الشعراء، سيموت سره معه، عندما يموت الفرعون وتغلق عليه الغرفة الرئيسية.

يعتبر المهندس المعمارى هو التمثيل المجازى الكامل عن هوكس نفسه كصانع للأفلام. ويخدم الهرم كرمز تام لأرض الفراعنة ذاتها (أمل فقط عند القول بذلك، إنه عند فتح الحجرة السرية للفيلم، أن أتجنب لعنة المومياء). التأمل – الذاتى

الذى نسبته لأرض الفراعنة هو التطور النهائى لمفهوم يمكن العثور عليه فى أفلام هوكس منذ بداية عمله.

أمر أساسى لـــ ذو الندبة، مثلا هو بالتأكيد من أجل "حرب بين عصابات قديمة وأخرى جديدة" وعلينا أن نفهمه كـــ "حرب بين أساليب قديمة وأخرى جديدة فى صنع الأفلام". تصور افتتاحية الفيلم، إحدى تمثلات تجمع العصابة القديمـــــة، فيما يمكن اعتباره سخرية من أسلوب الفـيلم – الـصامت الألمـــانى، بإضـــاءته التعبيرية، حركات الكاميرا البعيدة، وصمت واقعى. يتحول الأسلوب إلى أســـلوب هوكسى أسرع، أكثر عنفا، زاخرا بالكلام، يمكن مقارنته ربمـــا بمـــدفع رشـــاش، فيحدث الأساس التكنولوجى للعصابات الحديثة عندما يترأسها تـــونى. إنـــه مـــن الصعب تجنب صورة هوكس نفسه، شاب، طموح، راهن ببلده، صـــانعا امتيـــازه الخاص. ويمثل – فيلم – يجب أو لا يجب to have or to have not الحـــرب بـــين الفرنسيين الأحرار والفاشيست كحرب بين أسلوب العصابات القديم والآخر الجديد. علامة × الشهيرة فى "ذو الندبة" تظهر مرة أخرى فى هذا الفيلم: عنـــدما يظهـــر الفاشيست فى اللقطة ببنادقهم الرشاشة، تحدد مروحة ســـقف الـــسقف بعلامـــة × الضخمة وقد اتخذت شكلا مظللا. فى العقد المتخلل بين فترتين، تحولـــت هويـــة هوكس من "جديد" إلى قديم.

فى بعض من أفلامه، خاصة تلك التى أنتجت لحساب صامويل جولدوين، سيحس المرء على نحو مميز مواجهة هوكس لجهاز الاستديو الذى ينكـــر عليـــه التعبير المباشر. لكن، فى مشاهدة، قل، باربارى كوست، فنحن نصيب وترا حساسا لأن من أجل "باربارى كوست" نقرأ "هوليوود" وتتفتح كل أبواب السينما. الـــصدام بين جويل مكريا Joel McCrea (الشاعر الراغب فى إقامة اتـــزان بـــين المثاليـــة والكلبية – الاستهزاء والسخرية من الحياة – م – وسيد الاستخدام الـــساخر للغـــة الذى يقصد دائما "الجانب السفلى (الجنسى – م –) من تعبيراته). وبـــين إدوارد – جى روبنسون Edward G. Robinson (قطب من أقطاب المال والصناعة والـــذى

يعتقد أن بإمكانه مطاردة كاليفورنيا بماله الملوث، والمشهود له بكفاءة ملحوظة في استخدام وفهم اللغة، وجولدوينز ميته البارزة – نسبه إلى جولدوين أحد إخوان شركة مترو الضخمة – م –) اتخذ الصدام وشكل محنة لهوكس عندما عمل لحساب جولدوين. يحقق الفيلم أغراضه بتدمير سرده الخاص وذلك كمن يصير هجاء مقتطعا من الحكمة الهوليودية المقبولة في كيفية صنع فيلم جيد. فبعض الخطوط تبدو غير مبررة تماما، دون باعث مقبول إلا المراهنة على الاستديو وإسعاد جمهور "خلفي" في أي مكان يعرض فيه الفيلم. إنني أفكر – بشكل خاص – في عبارة روبنسون عندما يقدم لهوبكنز مشروبا في محاولته المشئومة للإغراء: "نحن نسمي هذا المشروب محار البراري"[1].

في فيلم قم يا عزيزي Birnging up Baby توجد تفرقة جذرية بين المستويات الحرفية والمجازية، بحجة أن الشخصيات هي براء من ازدواجية كلامها وأفعالها. فهم كالأطفال. ويعد – فيلم – الخداع أو شئون قرر Mankey Business الذي يعيد جرانت إلى مرحلة ما قبل مراهقته، نتيجة فعلية لـ Birnging up Baby وقد استعاد طفولته، يؤدي جرانت عروض الـ backflip الخاصة بالأيام الخوالي، رقصات جنجر روجرز، ويعود هوكس إلى أسلوب Birnging up Baby. حيث تنتج الكوميديا في Birnging up Baby من بصيرتنا خاصة لجهل جرانت. (وطبعا، تنتج أيضا من فكرة جزئيا إنه كاري جرانت يؤدي دور نفسه بطريقة جنسية غير ملقنة).

على العكس من ذلك – في فيلم – "فتاته، فرايدي" فجرانت مدرك، وبوعي يستغل مثل هذا الازدواج، ويقوم هو وروز لاندروسيل باقتسام لغة. بل على الأحرى، إنهما يقتسمان إدراك لغة تمكنهما من الاتصال بطريقة لا مباشرة، يقتسمان ما يمكن كل منهما من الوصول إلى المعاني الخفية والأفكار المستغلقة على الفهم. اقتسام تلك المعرفة هو ما يوحد العالم الهوكسي الشهير عن المحترفين.

---

(١) Prairie - oyster مشروب مكون من بيضة نيئة وصلصة حريفة – م –.

وينبع هذا بوضوح من أفلام هوكس تلك حيث ملامح مناظر اللغة تدريسا أو تلقينا، مثلما هو الحال فى الملائكة فقط لها أجنحة وريو برافو. واستكمالا لمناظر التدريس هذه، هناك أيضا اختبارات السيطرة للخطاب اللا مباشر، ممثل من قبل السؤال التكرر لوالتر برينان فى – فيلم – To have and harve not: "هل سبق وأن لدغتك نحلة ميتة"؟ فى – فيلم – كرة النار تقوم باربارا ستانويك بتعليم جارى كوبر اللغة العامية ذات الشتائم، تلك اللغة المعبر عنها بالجنس. تفعل هذه الدروس فعلها كدروس للمشاهد أيضا، قابلية حرفية لتفسير علامات مزدوجة مفضلة عند هوكس ذاته، كذلك رقم موسيقى حسى حيث تستخدم جين كروبا عيدان كبريت فى النقر حتى، عند الذروة، تشتعل العيدان: (أتذكر الوسيلة التى تفسر بها حرفيا الموتيفة البصرية للخطوط المتوازية الرأسية التى تتكرر فى كل أفلام هيتشكوك أو الطريقة التى يفسر بها مارنى حرفيا استخدام شخصياته للون الأحمر). أرى أيضا فى كرة النار إصراره العنيد على أن يفسر ما يفضل أن يدعه مفتوحا حسب تصور المشاهد، لهجة الازدراء تلك يبدو هوكس دائما ما يعزفها فى أعماله لحساب جولدوين.

بالنسبة لهوكس، يعتبر همفرى بوجارت هو التجسيد للشخصية التى تعى ما يعنيه المتكلمون من علامات وإشارات لها جوانبها السفلية سواء أحبوا ذلك أم لا. وهكذا فإن تبادل بوجارت مع باكال هما طرفى نقيض لتبادل جرانت – هيبورن فى Birnging up Baby[1].

---

(١) بورجات وباكال هما اللذين ألقيا هذه المزحة "أنت تعرف كيف تصفر، أليس كذلك، ستيف؟ عليك فقط أن تضم شفتيك معا و... تنفخ" ثم فى متاهة هذه المزح ليذا التبادل الشهير الذى يحدد ملامح هذه الخطوط "أنا أحب الجواد الذى يركب من الخلف" و"أن الأمر يتوقف على الراكب فوق السرج".
فى أفلام هوكس التى تعتمد فيها على شخصيات بارعة فى الخطاب اللامباشر، ليس هناك إمكانيات ولا ضروريات نها فى فيلم كـBirnging up Baby

وتتوازى جهود روسلاند روسيل لتحرير نفسها من جرانت فـــى فتاتـــه، فرايدى مع جهود جرانت لتحرير نفسه من هيبورن فى Birnging up Baby فيمـــا عدا أن هيبورن لا تخدع جرانت بنفس الطريقة التى يخدع بها جرانت روسيل (أو الطريقة التى يخدع بها بارى مور لومبارد فى – فيلم – القرن العشرين).

يتخذ الخداع أهمية خاصة فى – فيلم – النوم الكبير. فبوجارت، كمخبـــر خاص، يتكلم ويتصرف من أجل تقديم دلائل كاشفة. لكن لبوجارت عـــدوا، إيـــدى مارس، الذى يحرك الأحداث من الخلف، ناسجا شواهد مضللة. لذا فالصراع بـــين بوجارت ومارس متضمنا تماما فى صراع بوجارت لإدراك طبيعة باكال والنفـــاذ عبر علاقة لها مصداقية معها، يترك مارس طابعه على باكال، ويحتاج بوجـــارت إلى تمييز معناه. وتصير المراوغة الجنسية بين بوجارت وباكال الجانـــب الآخـــر لجهد بوجارت فى النفاذ عبر آلية الخداع التى يتكتم مارس معنـــاه. بمعنـــى مـــا، فبوجارت بفاعليته كتحرى خاص، هو بديل عنا: فى مهمته لفهم وتفسير علامـــات الازدواجية، الأكثر أهمية من بينها والأكثر إرباكا هو غموض، لـــورين باكـــال. كما يعد إيدى مارس هو التمثيلى لهوكس: عمله هو عرض شواهد تغرينا بأخـــذها على نحو مباشر، لكنها إذا أخذت مباشرة، تعتبر مضللة.

فى Birnging up Baby، لا يعد الإدراك هو الهدف الحقيقـــى، فإمكانيـــة الخداع غير موجودة، والنتيجة الحتمية لتيمة هوكس فى التعمية تحدث فقط تـــأثيرا كوميديا، ويعد تعامى جرانت مظهرا لمفهوم كوميدى تمنعه من فاعليـــات تنـــسيق لحظة "الهيام حبا" التى تبدو فى المشهد. (ما تفعله هيبورن لجرانـــت، مـــا تفعلـــه مارلين لجرف تومى نونان فى السادة يفضلون الشقراوات: اقترابها الخفى هو أمر كاف كى يمثلهم جميعا ولكن صريعا).

ثيمة رئيسية أخرى لهوكس يمسها أيضا بالكاد فـــى Birnging up Baby: قوة الماضى فى السيطرة على: الهنا والآن. جرانت، عذرى، لـــيس لـــه مـــاض. "عبء عائلى من أى نوع" يربك له اشتباكه الحالى مع هيبورن (فليس ممكنا حتى

أن يوقع بينها وبين السيدة سوالو). على العكس، فإن جرانت فى الملائكة فقط لهـا أجنحة.. يحظى بعلاقة بجين آرثر وهو المطارد بعلاقة ماضية مع ريتا هيوارث. ينعكس هذا التناقض في الاختلاف الرئيسى للبنية الصياغية بين أفلام لهوكس يؤكد أو لا يؤكد فيها على الذاكرة والماضى. ففى Birnging up Baby على سبيل المثال، ينتفع بالكاد من التكرار المنتظم، التنوع الدال لطرق تنظيم عمل الكـاميرا، التـى تنظم بطريقة غاية الأهمية فى الملائكة فقط لها أجنحة. النوم الكبير، فـيلم آخـر يعتمد بكثافة على تيمة فعلية – و – بناء متنوع لأوضاع الكاميرا، فالتكرار، مثلا، للتكوين الثلاثى بباب إيدى مارس كرأس مثلث يمكن أن يفهم كتنبؤ شكلى لنهايـة الفيلم العنيفة، وفى نفس الوقت اعترافا شكليا بحضور مارس، الذى لم تعيـه قـوة بوجارت بعد، وهو بدوره ما يعد تعبيرا عن دور هوكس كمبدع للفيلم.

Birnging up Baby هو فيلم هوكس حيث شخصياته لا تستخدم علامـات signs بالطريقة التى يفعلها هوكس، فيما بين مستويات الفيلم الحرفية والمجازيـة، هناك، كما لو أن هناك عائق وعى. المستويان متوازنان لكن منفصلين.

"فتاته، فرايدى" هو نوع مختلف من سينما هـوكس: فمـستواه الحرفـى والمجازى متعادلان لكنهما متداخلان على نحو تام. جرانت وروسيل مخطوبان فى سبيل التأكيد على القراءة المهيمنة لنفس هذا السبيل، الذى يقدمه هوكس مـستقيما، رغم أنه يتمثل مجازيا، بحيثيات جنسية.

النوم الكبير يأخذ فتاته، فرايدى إلى مدى أبعد مطورا من مجازيته إلى حد انعكاس صورة – الذات، لكن بدون التخلص من التوازن بين التمثيـل المجـازى والمباشر.

باربارى كوست Barbary coast فيلم لهوكس حيث ينهى التوازن. حيـث يسيطر المستوى المجازى ويخون (باستفزاز!) المستوى الحرفى. فـالفيلم مـرآة لصورة ذاته، ولا يفسر إلى حد كبير تشخيص سرده الخاص. فى أرض الفراعنة،

بالفعل، صارت هذه السيطرة مطلقة: فهوكس يحل نفسه تماما من السرد الحرفى، ويستغلق الفيلم تماما أمام جمهوره.

أثناء العمل فى أرض الفراعنة، تكلم عنه هوكس كأكثر أفلامه طموحا، وأنه الفيلم الذى يؤلف فيه بين كل ثيماته وحرفياته ورأى الخاص أن ذلك الفشل التجارى الإجمالى لهذا الفيلم، الذى أربك هوكس حتى نهاية حياته، قد ترسب كأزمة فى عمله كمخرج فأفلام هوكس اللاحقة، الرائعة فى أسلوبها، تبدو أقل طموحا، كما لو أن مبدعها قد فقد حسه المتفرد والدال. ومما يبعث على السخرية، أن ذلك قد حدث، بالضبط فى نفس لحظة اكتشافه أو إعادة اكتشافه النقدى فى فرنسا وبالتالى (تقريبا على نحو منفرد بفضل الجهود المتواصلة لاندرو ساريس فى الولايات المتحدة) فالمقابلات والظهور العام التى يبدو أنها قد أكدت عجز الوعى – الذاتى والطموح – لدى هوكس قد تحددا بتلك الفترة أو قريبا منها.

فى أفلامه الأخيرة، يبدو الأمر كما لو أن هوكس قد صار متحررا من أوهام مشروعه الخاص، الذى حافظ عليه بأمانة تقريبا لمدة خمسين عاما، ويعتبره فقط "بحثا عن الدورادو". تنكر القراءة المجازية لريو لابو الإمكانية لمعنى الفيلم. فمغزاه الذى هو إخراج هوكس قد بدا هاما له فقط لأنه قد ظل مشتبكا فى حرب. لكن الآن الحرب قد انتهت.

الفصل العاشر
أن تعد وأن لا تعد فيلما عن رواية

إرسنت هيمنجواى وأنا صديقان حميمان... قلت لـــه "أســـتطيع أن أصنع فيلما من أسوأ قصة لـــديك" قال، "مـــا هـــــى أســـوأ قـــصة عندى؟" قلت: لماذا، تلك القطعة الملعونة مـــن النفـــــاية المـــسماة Tohave and havenot[1]

هوارد هوكس

يصف هذا المقطع بعضا من الطرق التى لم يستطع – فـــيلم – هـــوكس Tohave and havenot (اخوان وارنر، ١٩٤٤)، وبعضا من الطرق التى تمكن فيها الفيلم أن يأخذها فى الاعتبار عند معالجته لرواية هيمنجواى. إنـــه يحلـــل بعـــض الاعتبارات الهامة حيث يختلف الفيلم فيها فى الرؤية والموقـــف عـــن الروايـــة، ويتضمن بالفعل نقدا لها. كما إنه يتضمن بعضا من الملاحظات العامة عن أفـــلام هوكس.

لقد أكد روبن هوود أن هوكس قد غش فى بيانه بأنه يستطيع صنع فـــيلم من أسوأ رواية لهيمنجواى. "فبفيلمه بدون حس واقعى هو نـــسخة مـــن الروايـــة. العشرة دقائق الأولى فحسب، تلك المناظر التى تشتمل على السيد جونسون صـــياد

(١) هوارد هوكس (كما تحدث إلى ستيفن فوللر) "هيمنجواى، فولكنر. جيبل والدوق وأنـــا" كـــراو دادى (تاريخ غير معلوم).

الحيوانات الضخمة المزعوم – وتشتمل بعضا من أمور أكثر مما فى الأصـــل"[1]. رغم أن هذا التأكيد لا يجب قبوله بسهولة، إلا أن من الأهمية بمكان تفهم حجيته.

أما بالنسبة للعلاقة الغرامية بين بوجارت – باكال فى صميم فيلم هـــوكس Tohave and havenot فقد أخذت بصرامة من العلاقة بين هارى مورجان ومارى برونتج كما يقدمها هيمنجواى. على المستوى الفيزيقى، تعد بطلة هيمنجواى القوية، المومس السابقة فى مرحلة منتصف العمر مختلفة عن الشابة المسافرة عبر العـــالم والتى يصر بوجارت على تسميتها "سليم" (كما تصر هى على تـــسميته "ســـتيف"، رغم أن اسمه هارى). فى الرواية، هارى ومارى متزوجان ولهما أطفال، لذا يعد الحفاظ على بيتهما المشترك أمرا ضروريا لكل ما يحفز هارى. فإلقـــاء الـــضوء الساطع بشكل أساسى داخل الفيلم على العلاقة الغرامية (والتى تعكـــس باســـتفزاز العلاقة الغرامية الحقيقية بين همفرى بوجارى ولورين باكال، اللذين وقعا فى الحب أثناء العمل) هو أمر غير موجود حقيقة بالرواية على الإطلاق. وقد أشار هـــوكس إلى أن الفيلم يروى كيف أن هارى ومارى بالرواية قد تقابلا وتحابا، لكن يبدو أن ذلك يحمل دعابة سخيفة[2].

ومن ثم، كما يشير أيضا، هوود فإن ثيمة الالتزام تجاه مناهضة الفاشـــية، التى تتشابك على نحو معقد داخل الفيلم مع قصته الغرامية هى دون شـــك أكثـــر تأثيرا من قبل فيلم النوع لاخوان وارنر الـــسابق كازابلانكـــا عنـــه فـــى روايـــة هيمنجواى. فعلى سبيل المثال، فإن الوطنيين الفرنسيين، السيد والسيدة دى بروساك اللذين يعبر بهما بوجارت المارتينيك، وقائد المقاومة البطولية اللذين يـــأملان فـــى تحريره من جزيرة الشيطان يبدو كل ذلك، مشتق بشكل أساسى من كازابلانكـــــا. كما لا يوجد شيء فى الرواية متعلق بكريكيت (هوجى كرمايكل) الذى يبدو دوره بكل وضوح مشتقا من سام العاشق فى كازابلانكا، رغم أن كريكيـــت ذو جـــذور هوكسية.

---

(١) روبن هود "أن (تكتب) وأن لا (تخرج)" فيلم كومينت العدد ٩ – مايو – يونيه ١٩٧٣.

(٢) روبن هود – المصدر السابق.

ربما يعد التركيز العاطفى وحدته هو الاختلاف الأكثر أهمية بين الرواية والفيلم فى Tohave and havenot هى فى النهاية رواية همنجواى التى أدت بـ ف. سكوت فيتزجرالد إلى الاستعانة بدويستوفسكى لوصف الكثافة غير المحرفة للكتابة. بينما فيلم هوكس ليس إلا تراجيديا. وقد أفعم بالشكل الأنقى للجاذبية السينمائية لكل من بوجارت - باكال، فإنه يعد واحدا من أكثر أفلام هوكس تساهلا وقابلية للسرور، رغم بنيته الدرامية المنجزة بحرص بالغ. وليس هناك تناقض عاطفى أروع من النهاية تلك لفيلم هوكس (رحيل باكال المرح ذات الدفقات، جرجرة قدمى والتر برينان، ولقطة النهاية للموسيقيين العازفين) وكورس النحيب لترمل مارى الذى يختم الرواية.

من جهة أخرى، هناك صلات كثيرة بين الرواية والفيلم، رغم أن بعضها يوضح أن كليهما يرتكز بشكل أساسى على مواقف مختلفة.

آثار محايدة فى مسألة الإعداد:

سيكتشف مشاهد محب للرواية تفاصيل لا حصر لها اشتقها الفيلم من مصدره الأدبى. وفى حالات كثيرة، تبدو هذه التفاصيل بلا دلالة خاصة سوى إنها حيل فى مسألة الإعداد، فمثلا، قارب هارى فى الرواية وفى الفيلم هو كوين كونسن التابع لكيتى ويست. عندما يجرح دى بروساك فى الفيلم، فإنه يصاب فى الذراع الأيمن، تماما كما يجرح هارى فى الذراع الأيمن فى الكتاب. تتوائب سطور من حوار الرواية عبر الفيلم (على سبيل المثال، تشبيهه إيدى بلعبة ورق). رئيس الجستابو، السيد رينارد (للتذكير، مثل الدور دان سيمور) هو شخصية تنطبق على "بيلبز" وهو اسم لشخصية ثانوية هامة فى الرواية.

حدث منقول بكامله من رواية لفيلم:

كما يدلل روبن هوود، فالجزء الأول الافتتاحي بكامله من الفـيلم – تلـك المناظر المتضمنة لرجل الأعمال الأمريكي الثرى السيد جونـسون، الـذى يـدفع لبوجارت ليحمله على ظهر المركب كوين كونسن وذلك حتى يعيش فى وهم كونه صياد حيوانات كبيرة – هو جزء أخذ على نحو ملحوظ من الرواية. فيقدم هوكس بروعة سردا شبه تسجيلى لعملية الصيد فى خضم البحر. كما أن مشهد الأحـداث ورد الفعل هما تقريبا سطر وراء سطر.. يعودان إلى صفحات كاملة من الرواية، كذا تشخيص متبلد الحس، ذى الروح الوضيعة، رجل الأعمال الأمريكى الخنزيـر يتم استعادته.

ومع ذلك فتجدر الإشارة إلى أن، رغم أن كل البكرة الأولى تبدو منقولـة بكاملها عن الرواية، فإن المشهد يستدعى مستوى مركبا من القراءة فى الفيلم هـو واضح فى الرواية، لأن هوكس قد اتخذ فى علاقته برؤساء الاستديو موقفا لـيس مختلفا فى جملته عن علاقة بوجارت بالسيد جونسون، حيـث نـادرا مـا كـان هيمنجواى، أو إطلاقا معتمدا على الدعم المالى من شخصيات مثل جونسون. إننى أقرأ الوصف الجيد للفيلم للسيد جونسون كتعبير عن غربة هوكس عـن هوليـوود حيث عمل هناك. (يعتبر Tohave and havenot عملا قاتما، أما النوم الكبير فهـو أكثر مهادنة فى إشارته لهوليوود).

شخصية هارى مورجان:

تقتسم شخصية بوجارت وهارى مورجان لهيمنجـواى سـمة أساسـية: احتمالية عنف فظيع، فلحظة إخلاء بوجارت لتوتره المكبوت بإشارة إطلاقه بندقيته من خلال درج مكتبه، فيقتل أحد رجال رينارد، تتطابق فعليا مـع نفـس اللحظـة

بالرواية عندما يفتح مورجان عند هيمنجواى النار على مجموعة ثـوار يحملهـم بشكل غير قانونى على ظهر مركبه. واللحظة التى يصفع فيها بوجارت صـديقه السكير إيدى (والتر برينان) هى بمثابة صدمة فى عنفهـا. (مورجـان – فـى – الرواية، وقد خشى إنه سيفقد راتبه الشهرى لو أن إيدى قد نطق، يفكر بجدية فـى قتل صديقه). لابد من أن نكون على ثقة إنه، رغم أن صور العنف فـى الروايـة والفيلم هما بمعنى ما متطابقة، إلا أن معانيها مختلفة.

يؤكد عنف بوجارت التزامه بالحب والعدالة، ذلك الالتزام الذى سيتأتى له الاعتراف به فى سياق الفيلم. وهكذا يطلق العنف على بلطجية النازى، أو تظـاهر بالعنف من أجل حماية هؤلاء الذين يحبهم (يصفع إيدى بقوة من أجل إيقافه عـن أذى نفسه عندما يظل واقفا على ظهر المركب أثناء مرور الدورية) لكـن العنـف الذى يسيطر على الرواية هو عاطفيا أكثر إشكالية من ذلك بكثير خاصة بتحميلـه على شخصية هارى مورجان. وقد انقسم نقاد الأدب فى تفـسير مغـزى عنـف مورجان. فكارلوس بيكر، على سبيل المثال، مؤيدا أن مورجان، وقد منح الاعتماد على النفس، السيطرة على النفس، الإدراك النفسى، هو البطل الحقيقى الأول عنـد هيمنجواى، زاعما بأن أفعاله العنيفة هى أخلاقيا تلبية لاحتياجاته الإنـسانية (فهـو يحتاج المال لحماية عائلته)[1]. أما جيرى برينير فهو يعتبر مورجان رجلا مشتتا ذا ثقافة واقعية، شخصية بطولية تراجيديا مصابة بميلها للعنـف[2]. لكـن الـرأى الشائع عبر عنه إدموند ويلسون بطريقة أكثر لزوعة: فمورجان هو مزيج من بنش متصلب الرأس وبوب أى البحار – قرصان البحر، بلطجى شرس، الذى يمكن أن نتفهم فزعه، ولكننا لا نستطيع أن نشفق عليه.

---

(١) كارلوس بيكر، همينجواى: الكاتب كفنان (مطبوعات جامعة برنستون ١٩٦٣).

(٢) جيرى برينير Tohave and havenot كتراجيديا كلاسيكية من كتاب هيمنجواى فـى عـصرنا – ريتشارد أسترو وجاكسون بينسون (محررين) كور فالس: مطبوعات جامعة ولاية أوريجون ١٩٧٤).

قصة الحب: The romance

رغم أن إيحاء هوكس بأن قصة حب بوجارت – باكال هى ببساطة مرحلة مبكرة من علاقة هارى – مارى فى الرواية، فربما يعد ذلك بمثابة دعابـــة، إلا أن العلاقتين متشابهتان فى كونهما في النهاية انتصارين محدودين للحـــب Eros. وكما يشير ريتشارد هوفى، "مارى وهارى هما الثنائى الوحيد فى كل أعمال هيمنجواى اللذان يجدان سعادة فى زواج ناجح"[١]. يعد فيلم Tohave and havenot هو التمثيل الأكثر مرحا عند هوكس لعلاقة الشبق الجنسى بين رجل وامرأة. كما أن الـــشبق الجنسى قد مثل بإيجابية فريدة عند هيمنجواى، رغم أن المؤلف حتى هنا يلمح إلى أن الحب بين الرجل والمرأة ليس كافيا. (مرة أخرى، يعد – فيلم – النوم الكبيـــر أكثر قتامة من Tohave and havenot حيث لا يوجد المخـــادع إيـــدى مـــارس ذى الحظوة عند باكال).

تصميم حبكة Plot design

عندما كان هيمنجواى يكتب روايته Tohave and havenot اشتعلت الحرب الأهلية فى أسبانيا. وعلى عجل أكمل هيمنجواى الرواية بإضافة حكاية ثالثة إلـــى حكايتى هارى مورجان الذى كان قد انتهى منهما بالفعل، حكاية أكثر طولا، وهى تتبع شخصية هارى إلى نهايتها المأساوية. هذه الحكاية الثالثة تضمنت مركبا مـــن حبكات ثانوية التى، ضمن أمور أخرى، أبرزت الفرق بين العلاقة الشبقية المتحققة بين هارى ومارى والعلاقات غير المتحققة لعديد من الشخصيات الأخرى، والأكثر بروزا منها علاقة المؤلف الفاشل ريتشارد جوردون وزوجته. (هذه الحبكة الثانوية التخطيطية مسئولة عن ذلك التقدير المتهافت الذى استقبلت به الرواية بشكل عام).

---

(١) ريتشارد هوفى. همنجوا ى: المنطقة الدفينة (سياتل: مطبوعات جامعة واشنطون ١٩٦٨).

طالما أن السيد والسيدة دى بروساك متميزان عن السيد والسيدة جوردون (و – كما تم الإيحاء بذلك فهما يخونان تأثير كازابلانكا)، ويخدمان كتناقض يقارن مع الثنائى الرئيسى بوجارت وباكال من قبل فضيلة سيدة افتقاد البصيرة والكياسة والسيد ذى الضعف والغباوة. ومع ذلك، فإن ضعفه، ليس كضعف رينشارد جوردون، مطلقا. وهكذا، فلديه القوة لإدراك وتوضيح حقيقة أساسية حول شخصية بوجارت: أن "الخيانة بثمن" ليست إمكانية بالنسبة له. وبإعلانه هذا، يلعب دورا هاما فى مسألة عودة الإدراك – الذاتى لبوجارت، ويفوز باحترام بوجارت.

فكرة رئيسية Theme

تعد الرسالة هى المركز البلاغى لرواية هيمنجواى التى يتمتم بها هنرى مورجان وهو على شفا الموت: ليس لإنسان يقف وحده فرصة للنجاة فى هذا العالم. ويمكن النظر أيضا إلى الفيلم على أنه يتضمن بلاغيا فكرة يمكن التعبير عنها فى كلمات شبيهة. لقد اتخذ فيلم هوكس – Tohave and havenot قالب ما كان يسمى فى النثر Pros الهوليوودى فى عصره بـ "قصة التحول – المتأخر": فقد تأتى لبوجارت إدراك الحاجة لكسر تخوم العزلة، وينتهى الفيلم بارتباط ثلاث شخصيات (ستيف، سليم وإيدى) الذين أقروا بهذا المبدأ وعاهدوا أنفسهم بذلك والكفاح ضد الفاشية. كلمات احتضار هارى مورجان لهيمنجواى التى تقدر الوعى تجاه ما استمر يعانى منه طوال حياته، تشكل همزة للجدل النقدى. هل تعكس تحولا مقنعا؟ لو أن ذلك صحيحا, ما هى الطبيعة الدقيقة لذلك التحول؟ هل تعكس الرسالة وعيا اجتماعيا جديدا نما عند هيمنجواى بعد سنوات من النقد من قبل اليسار؟ أم إنه يعكس فقط وعيا معمما بأهمية الحب؟

فى الفيلم، كما تمت الإشارة إلى ذلك بالفعل، تعتبر قيمة الالتزام شديدة الوضوح ولها بعد رومانسى وبعد سياسى. وفكرة أن إنسان يقف وحيدا ليس له فرصة للنجاة هى المقدمة الهامة لكل من حبكة الفيلم السياسية وحبكتها الرومانسية.

فعلى كلا المستويين، فى سياق الفيلم، يصير على شخصية بوجارت أن تعلن التزامها. فهو إنسان يتصرف كما لو أن لديه اكتفاء - ذاتيا ولكن يتأتى له أخيرا أن يدرك الروابط التى تصله بامرأة، برجل الذى هو أيضا طفل، وأيضا يربطه بباعث. وكما يصور الفيلم، يقع على عاتق الوطنين قيادة بوجارت لإدراك وإعلان التزامه تجاه باعثهم وهو ما يتضافر آليا مع تطور علاقة بوجارت - باكال. فرينشى (مارسيل داليو، معشوق من - فيلم - الوهم الكبير وقواعد اللعبة) والصديق الأقرب لبوجارت فى المقاومة، وكريكيت - الذى يشتق هو الآخر من الرواية - يلعبان دورا مكملا فى هذه العملية المزدوجة. فقد حال فرنيشى على نحو متواصل دون بوجارت وباكال بتذكيرهما بالموقف السياسى الملح. كما أخذ كريكيت يوجههما تجاه ارتباطهما العاطفى بينما كان يعمل فى أغنية قام بتلحينها لباكال كى تغنيها لبوجارت، التى يطلق عليها "كم نعرف قليلا". ارتباط بوجارت وباكال ما ماكان ليحدث إلا عندما باركه فرنيشى وكريكيت: فالموسيقى وروح الحرية، فى تحالف خفى، تضافرتا لتعليم بوجارت درسا مزدوجا عن نفسه.

يأتى تحول هارى مورجان، فى الرواية، متأخرا للغاية. فليس لديه فرصة كى يوجه فهمه الذى ناله بصعوبة إلى فعل ذات معنى ولا أن يوصل هذا الفهم إلى زوجته، التى تبقى فاقدة للنطق عند احتضاره. حقا، فقد تأتى إليه فهمه وهو فى حالة عزلة تامة، ويموت دون توصيله إلى أى أحد آخر، وكلمات الاحتضار قد سادها اللبس بفعل اهتياجه المهلوس. بعائلة أو بدون عائلة، هارى إنسان وحيد، ويؤكد موته ذلك، فى الحقيقة، ليس له فرصة للنجاة إطلاقا فى عالم هيمنجواى. فى الفيلم، رغم ذلك، بوجارت ليس، ولا أحد بالفعل، وحيدا. فعل اكتفائه - الذاتى هو بدقة فعل، ولن يتأتى له أن يسقط هذا الفعل على ذاته، لكنه سيكون عليه أن يفعل ذلك عن طريق الجهود الموحدة لجماعة داخل المجتمع بشكل عام، أصدقاء يعلمونه من هو بالفعل.

تكنيك سرد Narrative Technique

ربما تعد Tohave and havenot أكثر من أى رواية أخرى لهيمنجواى، تجربة فى الصوت السردى. فالجزء ١ يروى عن طريق هارى مورجان، ويكون الجزء ٢ عن طريق الشخص الثالث. فى الجزء الطويل ٣، تمر وجهة نظر السرد بتحولات عديدة: تعليق الشخص – الأول – من قبل شخصية ثانوية، تعليق الشخص – الأول – بواسطة هارى فى شخص ثالث، امتزج شخص ثالث بتيار وعى هارى، سرد من قبل زوجة ريتشارد جوردون، شخص ثالث، تيار وعى مارى مورجان.

لو تغاضينا عن النقاش المتوقع حدوثه، فيمكننا تقييم فيلم هوكس بطريقته الخاصة كفيلم تجريبى فى تكنيك سرده تجربة مثل الرواية. تنبثق تجربه هيمنجواى أساسا من رغبة منح مادة محسوسة للسخرية من وحدة (عزلة) مورجان. أما تجربه الفيلم فهى تنبثق أساسا من سعى هوكس فى تمفصل العملية التى فيها تعرض الاكتفاء – الذاتى لبورجارت ثم انهياره.

خطة واحدة محددة يستخدمها هوكس إلى النهاية هى إشارته المتكررة لمشهد ناتج بعد مشهد مع لقطة رد الفعل، ففى السياق حيث بوجارت، غير مرئى من أحد داخل عالم الفيلم، يتأمل المنظر الذى شاهده لتوه، ثم ينتهى بضحكة أو على الأقل، بابتسامة، كما لو أنه فى اكتفاء – ذاتى فى عزلته المتميزة عن العالم. فعلى سبيل المثال، عندما نترك باكال بوجارت واعدة إياه بأن تراه لاحقا بالفندق، ونتقرب إلى بحار قاصدة التعمية عليه من أجل عملها الليلى، ينتهى المشهد بلقطة لبوجارت وهو يتأمل لحظيا فى ذلك المنظر، وأخيرا يضحك لنفسه عند الاختفاء، المشهد التالى ينتهى بلقطة شبيهة أخرى فيها بوجارت يتفكر فى مغزى كلام باكال المثير للرغبة "ألا تعرف كيف تصفر، أليس كذلك، ستيف؟ فقط ضم شفتيك معا و... انفخ". حتى اللحظة التى فيها يصفع بوجارت بعنف أيدى تحدث عبر مشهد ينتهى بلقطة لعزلة بوجارت وهو يضحك. تنطوى هذه الطريقة

على انقطاع حقيقى مع العرف الهوليودى الذى يمنح لـــ "لقطة رد الفعـــل" وســـيلة مميزة للوصول إلى ذاتية باطنية للشخصية.




تنزع لقطة رد الفعل الاصطلاحية الشخصية عن الفضاء الاجتماعى الذى يمكن أن تشاهد فيه من قبل آخرين داخل عالم الفيلم. وهكذا وهو فى حالة عزلـــة، يظهر الشخص أفكاره ومشاعره الباطنية، بشفافية وبقدرة تعبيرية، للكاميرا. لكـــن المغزى الخاص بهوكس عبر Tohave and havenot إنه حتى مع تموضع بوجارت داخل ملاذ فضاء لقطة رد الفعل الخاص، فإنه يواصل أداءه، مستجمعا كل أدائـــه المسرحى فى محاولة لخداع نفسه إزاء طبيعته الخاصة.

إظهارات بوجارت فى انعزاله المرتبك عندما يكون وحيدا تتمـــة لدافعـــه المرئى أن يفعل فى حضور الآخرين بـــطريقة تعتمد علـــى جعلهم "مؤلمين". فى – فيلم – النوم الكبير يتبنيى بوجارت مسارات مستفزة فى تعامله مـــع الآخـــرين، لكنه مدفوع فى فعل ذلك باعتبارات احترافية:

فردود الأفعال تميل إلى الاحتواء على اكتشافات مساعدة له فـــى تحقيقـــه كمخبر خاص. لكن ما الذى يؤدى به إلى اتباع تلك الطريقة مـــع "ســـليم" فـــى Tohave and havenot؟ عندما تروى باكال قصة حياتها، ينتهى بوجارت بطمأنتها بأنها لن تواجه أية مشكلة فى الحصول على المال للعودة إلى بلدتها. فـــى ســـياق الكلام، تتضمن هذه الإشارة أن بوجارت يراها مؤدية فى هذه اللحظة، إنها لحظـــة ممثلة، مخادعة، إنها "خيرة فعلا خيرة" – إنها "ذلك النوع من المرأة". لكنها بعد أن تغادر حجرته، تبدو على نحو خفى إنها لم تكن فعلا ما قصده بالضبط: فقد قـــصد

إنه في سبيله للاضطلاع بعمل خطير حتى يمكنه منحها المال اللازم لعودتها لموطنها. لقد ظننت أن بوجارت قد كشف عن مشاعره بطريقة غير مباشرة. وتأتي لها أن تفهم مبدأ لغة بوجارت الذي لم يكن هو نفسه قد أمسك به. وتأكدت قراءتها له في لحظة حاسمة من الفيلم عندما نرى ملامح الغضب على وجهه عندما يسمع أن الجستابو يعذب إيدي.

إدراك باكال لبورجات – الذي يتمم فهم السيد دي بروساك الذي تحدد أخيرا في كلمات – له الأسبقية على وجه نظر بوجارت عن نفسه هو. وهذا ما يفسر ضحك بوجارت الخفي، والذي يؤديه على نحو مسرحي. مرة أخرى، إنه أداء بوجارت لنفسه الذي تكشفه الكاميرا بتلك اللقطات المتكررة لرد الفعل.

بمثل هذه الطرق، يمثل هوكس بوجارت كشخص عليه الاعتراف بعدم ملائمته لمفهومه عن نفسه – هذا على الرغم من حقيقة أن Tohave and havenot يمثل انقطاعا عن عرف هوليوودي إلى درجة أن شخصا واحدا (بوجارت) يسيطر على البناء لقطة – بعد – لقطة (فبوجارت تقريبا على الشاشة في كل لقطة، وفي معظم لقطات الآخرين تصور وجهة نظره الخاصة).

ترتبط التعبيرات التي عادة ما تناقش عمل هوكس على نحو مباشر بالتعبيرات التي يتم الاستعانة بها غالبا في وصف كتابة هيمنجواي. قيل عنهما إنهما يقتسمان اهتماما بـ "رجال بلا نساء" في مواقف الحياة – و – الموت، مواجهين الموت بامتثال "لكود". وتبدو المباشرة ذائعة الصيت في نثر هيمنجواي مماثلة لأسلوب الكاميرا العملي المتجرد عند هوكس، بتجنبها للقطع الخيالي وحركات الكاميرا المسهبة. تبدو المقارنة رغم ذلك متوترة، إذا أخذ المرء في الاعتبار شهرة هيمنجواي كمؤلف عظيم وطموحه الواضح. ففي كتابة هيمنجواي، نرى هيمنجواي نفسه، مقتنعا بمكانه الخاص قريبا من مطامح الإنسان الحديثة. على العكس من ذلك، يصف هوكس نفسه في مقابلاته كراوي حكايات ومسلي بسيط. ومع ذلك، فسيكون خطأ فادحا أن نأخذ هذا الاعتراف، أو الإنكار، على

علاته بالتأكيد، فجزء من القوة المحركة لفيلم هوكس، هو وضع هيمنجواى فى مكانته الخاصة.

من مخاطر التبسيط المخل، أن نعمم بعضا من النتائج المتسرعة عندما نقول بالنسبة لهمنجواى، أن الإنسان هو وحيد نهائيا – على نحو تراجيدى ووحيد على نحو نبيل. وبالنسبة لهوكس فالإنسان هو اجتماعى بالفطرة وأن المجتمع الإنسانى ذو بعدين جنسى وسياسى وإنهما مترابطان تماما، رغم أن المجتمع الإنسانى كله هو بالفعل مسمم من قبل هؤلاء (فاشيين مثلا) الذين هم غير عازمين تماما أو غير قادرين على الاعتراف بإنسانيتهم. فهوكس، على عكس هيمنجواى، يحتفى باستمرار بالقيمة الإيجابية فى العلاقات الإنسانية الاجتماعية. هوكس يحتفى على نحو خاص بالموسيقى، بالفطنة، وصنع الأفلام، وكل ذلك يحتفى ويوضح تلك الإيجابيات. أما هيمنجواى فهو يؤمن بمصارعة الثيران، وتجسد أعماله الأدبية وتناصر الفردانية المتجلدة. يقبل هيمنجواى بالبطل المثابر macho وبالفعل وبكل وضوح وإثارة للعواطف ينمذج (وعلى نحو مطرد) شخصية العامة طبقا لهذا الدور. لو أن هيمنجواى بشخصيته تلك كان شخصية فى فيلم لهوكس، كان هوكس سيعالجه بسخرية، متضمنا نقدا له، وربما يضعه داخل تجمع شديد الاهتمام به وذلك لدفعه إلى التخلى عن فعل الاكتفاء – الذاتى لديه ويعيد اكتشاف طاقته من أجل العفوية والالتزام. فى النهاية، بنفس المعالجة الشبيهة لبطل هيمنجواى، هارى مورجان، فإن هوكس قد أبدع فيلما نقدره بعيدا عن – مسألة – "قطعة من نفاية عليها لعنة الله".

الفصل الحادى عشر

صانع الفيلم داخل الفيلم: اوكتاف وقواعد لعبة رينوار

لهذا الفصل جزءان. الأول يحدد قراءة لقواعد اللعبة مركزا على شخصية أوكتاف. ويشرح أهمية قواعد اللعبة داخل سياق سينما رينوار. باختصار ما يزعمه الجزء الأول هو أن أوكتاف يمثل مبدع الفيلم، يخدم كبديل لصانع الفيلم فى تغلغله داخل عالم الفيلم (أكثر قصد ممكن مباشرة فى الإشارة إلى رينوار هو اختياره لنفسه لتمثيل دور أوكتاف).

يكون دور أوكتاف رمزا للدور يتصور رينوار نفسه لتمثيله كمبدع لأفلام مثل قواعد اللعبة The Rules of The Game – بهذه الطريقة فإن فهم رينوار لإبداع فنه – مفهوم على نحو واضح هو الموضوع الأساسى لأعمال رينوار الأخيرة (على سبيل المثال، ثلاثية العربة الذهبية، رقصة – الكان كان الفرنسية وإلينا والرجال French can-can and Elen a et les Hommes، والمسرح الصغير لجان رينوار) متجسدا داخل قواعد اللعبة. تصوير الفيلم لدور أوكتاف، تأسيسه لعلاقة محددة بين الكاميرا والعالم الذى تصوره، والقصة التى بداخله هى أمور مرتبطة تماما. لذا فإن قواعد اللعبة يعتبر اعترافا من قبل رينوار لشروط فنه الخاص.

أما الجزء الثانى من هذا الفصل فهو يطرح أن الطريقة التى يصور بها قواعد اللعبة هذا الاعتراف هى حاسمة بالنسبة لأهميته ودلالته فى سياق سينما رينوار. لذا التأكيد على أن قواعد اللعبة هو المتمم لمشروع رينوار فى صنع الأفلام حتى هذا التاريخ، وبدوره يحدد الإطار العام للأفلام التى تليه.

دور أوكتاف:

عندما يعد أوكتاف بأن أندريه سيرى كريستين مرة أخرى ("لو إنني لن أراها مرة أخرى.. سأموت" "ستراها مرة أخرى... سيكون ذلك شغلي الشاغل") فإنه يأخذ على عاتقه تجميع كل شخصيات الفيلم الأساسية، في بداية لسلسلة غير محددة حتى الآن من الحوادث.

يهتم معظم الجزء الأول للفيلم بجهود أوكتاف حسنة النية والمصرة على حث كريستين وروبرت (وأيضا ليزيت المتشكك أبدا، وحتى أندريه الذي يظل حتى الآن مترددا) للسماح له بإنجاز هذا الفصل من المسرحية Stage-Setting. وبالفعل، ففي لحظة هامة من الفيلم، يفوض عدد من الشخصيات أوكتاف في جهوده (كريستين: "حسنا، يا صديقي، الباقي من الموضوع مرده إليك... لقد نفضت يدي منه"). الطريقة الأكثر عمومية التي يوظفها أوكتاف في ضمان وأداء هذه التفويضات هي تعليم الشخصيات بشروط أدوارها. (تقبل شخصيات مختلفة بتعليم أوكتاف لأسباب مختلفة وبنفسيات متباينة، رغم ذلك) وهذا ما يجعل الأمر أكثر وضوحا للكل بأن توسطات أوكتاف التي يسعى إليها بعقلية أحادية الجانب، إنما تهدف إلى تأسيس شروط سلسلة من الأحداث تكون نوعا من إنتاج. إنه ينتحل مسئولية منتج – مخرج لإحداث إنتاج محدد. وتبدو العلاقة بين التفويضات التي يضمنها وتوليه المسئولية معقدة. في النهاية، ما الذي يعطي هذه الشخصيات القدرة على منح أوكتاف المسئولية تجاه هذه السلسلة من الأحداث التي تنتهي بالموت؟ فتفويضاتهم لا تضمن شرعية إنتاج أوكتاف، وإنما بالأحرى يعزى إليهم جميعا تورطهم في نتائجه.

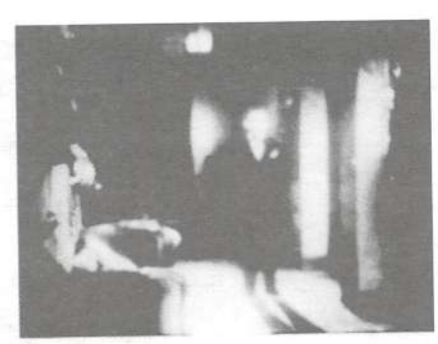
إذن، ينقسم قواعد اللعبة إلى (١) قصة ما وراء الكواليس لتجهيز إنتاج و(٢) الإنتاج ذاته (والذي يمكن تسميته تضحية اندريه) والذي يبدأ بوصول أندريه

إلى القصر وينتهى بموته. عندما يدخل أوكتاف حجرة كريستين، متبوعا بروبرت بشئ من الاستثارة، فجأة تتابع الكاميرا من خلال فتحة الباب عندما ترفع ليزيت ستارة، مما يسمح لشعاع من الضوء الدخول – من – خلال النافذة. تتمازج الحركة المفاجئة للكاميرا مع صوت الستارة لإحداث مؤثر – من – إزعاج عنيف، متلائما مع إتاحة فرصة لواقع أن اسم شوماخر Schumacher على وشك الحديث لأول مرة. لقد ارتفعت الستار على "مسرحية" أوكتاف.

على نحو محكم لابد من الإشارة إلى أن قواعد اللعبة يتضمن عدة "خيوط للمسرحية": الفريسة والمسرحيين فى احتفالهم بالفريسة، وهو ما يحدد أمرين فحسب. فهناك ترتيب مرتبك لخيوط مسرحية تساعد فى منح دفعة كوميدية لاستجابة كورنييل تجاه مرافعة روبرت فى أن يفعل شيئا لإيقاف "هذه المهزلة" (أى واحدة؟ يسأل كورنييل). جزء من زعمى، رغم ذلك، هو أن مسرحية أوكتاف، تضحية أندريه، لها مكانة خاصة داخل الفيلم.

فداخل هذه المسرحية، يمثل أوكتاف دورا يتجاوز الدور الذى يلعبه فى تدشينها وإبداعها. وضرورة أدائه لهذا الدور قد بينت له حقيقة الموقف بالضبط فى اللحظة التى يتوازن فيها للخروج من الشخصية بالاندفاع تجاه بقعة الضوء لمطالبة كريستين بالاندماج العاطفى. فتخاطب ليزيت شك أوكتاف الداخل ى: "أنت مخطئ سيد أوكتاف..." وفجأة يظهر أندريه فى المنظر، كما لو كان ذلك بإيعاز من ذلك الشك. يسلم أوكتاف معطفه الخاص لأندريه ويرسل أندريه إلى كريستين عوضا عنه، مهيئا المسرح لذروة المسرحية وخلاصتها: موت أندريه القاسى. كما يمثل الفيلم هذه اللحظة، تتحرك الكاميرا فى بان من لقطة قريبة لأوكتاف، ليزيت (إنهما يواجهان كلاهما الآخر، لكن يتضاعف وجه أوكتاف بفعل مرآة أعلى كتفها ولزيت

وجها لوجه مع أوكتاف، لكنه يتنحى جانبا، متخفيا عنها) بصورة متناسقة، مؤسلبة على نحو راق لأندريه.





تتضاعف حركة إرسال أندريه إلى كريستين بدلا منه، من فعل أوكتاف التأسيسى لتجهيز الأمور حتى يرى أندريه كريستين مرة أخرى. ومنظر الوعد الأول يمسك بتلك اللحظة اللاحقة "لو إننى لن أرها مرة أخرى... سأموت". الآن يفشل أوكتاف فى أن يريه الوعد، رغم، جهوده المضنية، فيموت أندريه.

بتكرار الفعل خلال مسرحيته حيث كان يلقى بتعليماته، يصير أوكتاف رسولا لموت أندريه. وتومئ حركته بنهاية المسرحية وتؤكد مسئوليته عنها.

وبرغم من هذا فإن فعلى أوكتاف الاثنين يلغى أحدهما الآخر.

فالأول يرجأ موت أندريه، لأن أندريه كان قد أقنع أوكتاف بأنه كان جادا عندما أخبره أنه سيموت لو لم ير كريستين. والآخر وعلى نحو مفارق يحدثه، مغلقا ما انطوت عليه مستقبل افتتحته الحركة الأولى على نحو مؤقت. الفعلان ملغزان فى باعثهما، بالضبط بنفس الطريقة. لماذا وعد أوكتاف أندريه بذلك الوعد، ولماذا أرسل أندريه إلى كريستين بدلا من نفسه هو؟

ماذا كان يظن فى ناتج الأحداث المترتبة على وصول أندريه إلى القصر – ما هى النتيجة التى يتمناها؟ وهل تصرف أوكتاف نابع من رغبة أساسها الشفقة لإنقاذ صديقه من موت أم أساسها الألم الناتج عن أمنيته غير المتحققة؟ أم تصرف

بمقتضى صدقه مع والد كريستين المتوفى، إبعادها عن زواج مبنى على كذبة بأن يمنحها عروس للرجل الذى يقنعه بأنه يحبها؟ ولا تصرف نـابع فـى أن تتملكـه كريستين هو نفسه؟ فى أن يعاقب أندريه لاستفزازه برفـضه رغبتـه الخاصـة - بانتحاله لدور المؤلف، بدلا من دور البطل؟ من أمنية فى أن يظل تماما مـستغرقا فى دور المؤلف؟ لابد أن نسأل مثل هذه الأسئلة تجاه مثل هذين الفعلين.

يتوقف لغز محرك أوكتاف على مشكلتنا فى القول بثقة عما يعيه أوكتاف. هل نريد القول بأن أوكتاف بمعنى ما يعـى منذ البدايـة لكيفية تحـول الأحـداث أو ضرورة تحولها التى خلقها؟ (عندما يعود أنكل تشارلز إلى مسقط رأسه فى فيلم هيتشكوك ظل من شك، هل كان يعرف أنه سيموت، عندما يهجره مـرة أخـرى؟ عندما يضع تشارلز خاتما فى إصبع تشارلى الـصغير، هـل كـان يعـرف أن "زواجهما" سينجز إلا عبر دفعها له من القطار ليلقى حتفه؟)

نستطيع القول بثقة أن الكاميرا (ذات الحضور الخفى الذى يـستنجد بهـا الفيلم كمسئولة عن إنجاح مشاهدها، ومن ثم نقش اسم مبـدعها الخـاص، جـان رينوار) تكشف إنها تعرف طول الوقت أن هذه المسرحية ستنتهى بموت أندريـه. ففى البداية عندما تعهد أوكتاف بوعده لأندريه، تم تصويرهما بزاويـة منخفـضة وهما تجاه السماء.



صورة أندريه – داخل – ألــ – سماء كأنه قد مات بالفعل لكنه غير قادر على البقاء، متصلة على نحو ساخر بصورة الفيلم عن موت أندريـــه "الحقيقـــي"، والتي بدورها قد تم تصويرها فعليا بلقطة تقطع نياط القلب لأرنب محتضر التـــي ناء به مركز مشهد الفريسة بحملها الثقيل.

هناك وقائع صغيرة وكبيرة لتوقع و/أو رجع صدى التي تستنجـــد بمبدع لا يعول عليه كشف الفيلم لإدراك أحداث في عالم الفيلم.

ما أريد قوله هو إنه في سبيل استكمال الأحـــداث التـــي أطلقنـــا عليهـــا "المسرحية" سيتأتى لأوكتاف امتلاكا غير ملتبس لمعرفة أن مبدع الفيلم يعرف ذلك منذ البداية. بالنسبة لأوكتاف، هذه معرفة، بمستوى ما، بنفـــسه وبـــشروط دوره: معرفة أن عالمه مكتمل بدون حضوره الجسدي داخله وأن حلمه بارتياد مكان فـــي عالمه ينتهي بموت. إنها معرفة أيضا بمكانه داخل هذا الفيلم وبتماهيه مـــع مبـــدع الفيلم، رينوار. حكاية الفيلم هي بمعنى ما حكاية وصول أوكتاف لهذه المعرفة. هذه الحكاية، تعليم أوكتاف، تصور مسرحية "تضحية أندريه".

يتضح بلورة معرفته تلك في – لقطة – بان من أوكتاف إلى أندريه فـــي لحظة شك أوكتاف.

الانتقال المفاجئ من صورة موضوعها أوكتاف إلى صورة هو غائب عنها يكون صورة لتحقق المعرفة – الذاتية. عندما يبرز العالم في شخص ليزيت كـــي يخاطب شكه الداخلي، وعندما يركز نفسه في منظر أندريه، فيكاد أوكتاف أن يفشل في إدراك ذاته.

تعبر حركة الكاميرا تلك عن عزلة أوكتاف في مواجهة عالم كـــان حتـــى الآن يكشف نفسه أمامه. ومع ذلك فالتعبير نفسه، هو تعبير كاميرا. ولا يمكـــن أن ينفصل افتضاح أمر العالم نفسه أمام أوكتاف عن وجوده الخاص.

وإشارته بإرسال أندريه بدلا منه، وهو المفوض له باختتام المسرحية، تتأتى تقريبا، من ثم، عندما يدرك أوكتاف ما أوضحته حركة الكاميرا، بصياغة تعبير عزلة أوكتاف هذا، يقر رينوار بأنه وأوكتاف شخص واحد.

وهذا يدع فعل واحد أخير على أوكتاف أن يؤديه: يجب أن يقصي نفسه نهائيا عن القصر. وبالانسحاب من عالم الفيلم، يعاهد أوكتاف نفسه بمعاودة إبعاد الكاميرا عنه من الصورة بلقطة بان إلى أندريه. ونتيجة لهذا يعيد أوكتاف إصلاح الفعل طبقا لما يتراءى له. وهو يقر بتطابقه مع الكاميرا بالموافقة على نهاية الفيلم، بخاصة إبعادها الحاسم له. وهكذا، فى النهاية يتم الفيلم إقراراته - إقرارا أوكتاف وإقرارات رينوار فى ذات الوقت بأن أوكتاف هو رينوار وأن رينوار هو أوكتاف.

لكن كيف يمكننا تماهى أوكتاف مع مبدع قواعد اللعبة بينما جزء مما سيعرفه أوكتاف فى سياق الفيلم هو من توابع أفعال له وهى على نحو لا رجعة فيه قد تأثرت بقوى خارج سيطرته؟ يعد أوكتاف أعجز من أن يطرد شوماخر من عالم الفيلم. ولا يستطيع أوكتاف تغيير مسار الصيد، حيث يترأسه المسئول عن اصطياد الحيوانات، وحيث يتطلع إلى موت أندريه. ومن هنا، أيضا، فإن المسرحيين فى احتفالهم بالصيد قد تم تنظيمهم من قبل روبرت، وليس أوكتاف فتخليصهم من قوى الطبيعة للموت والرغبة هو أمر خارج سيطرة أوكتاف. بالفعل، كل شخصية رئيسية بالفيلم، رغم قبولها إلى حد ما بإشراف أوكتاف على المسرحية، فهى أيضا تشارك ذاتيا فى تحديد تكشفها.

لو أن تداخل أوكتاف فى عالم الفيلم، مسئوليته عن المسرحية، قد قصد من قبله حماية أندريه من موت، فسيظل هذا التداخل، كما أشرنا، بشكل جزءا كاملا من آلية موت أندريه. فى عالم قواعد اللعبة، الرغبة والموت، قوى الطبيعة، هى أمور رئيسية - وأقدار - لا ترحم. عندما يتولى أوكتاف زمام المسرحية، فإنه جبريا يلعب بيدى الموت. فهو لا يستطيع رفض موت، وهو أعجز من أن يطمس

علامات الفناء المنتشرة فى كل مكان داخل عالمه، وهو لا يستطيع حتى الفرار من كونه سمسارا للموت.

لو أن الكاميرا مشتركة فى تنبيه أوكتاف داخل عالم قواعد اللعبة، فإن أوكتاف مرتبط بكفاح مع قوى الطبيعة. ولن يستطيع أوكتاف الانتصار فى كفاحه فى إبعاد الموت عن ذلك العالم. لكن خلاصتنا من هذا أن ليست الطبيعة وبشكل خاص الموت هى "المؤلف" الحقيقى فى عالم الفيلم، أما أوكتاف فهو ألعوبة – فى يد – الموت.

عندما تنزل الستار على المسرحيين، فإن لا أحدمن الممثلين مستعد للتسليم بالصرخات التى تتصاعد من الجمهور "مؤلف! مؤلف!". ولحن سان صان "رهبة الموت" "Danse Macabre": (على الأقل إنسان فى هيئة هيكل عظمى) يظهر داخل الصالة وهو يرقص على ذلك اللحن الذى لا تعزفه يد بشرية وتحدث الرؤيا فى نفس اللحظة التى يدرك فيها أوكتاف أن أحداث المسرحية، مع أنها خارج سيطرته، إلا أنها تنهض بعلاقة غريبة ودودة إليه. إيماءة الموت كاستجابة لنداء الجمهور تطرح أن هناك مسئولية ولكنها حتى الآن غير معلنة. ربما يجد قلق أوكتاف عند اقتراب الإدراك – الذاتى، تعبيره بهذا الدخول للموت داخل المسرح. وعلى مستوى آخر، فإن قلق أوكتاف يتخذ شكل مشاعر مكبوتة داخل جسده الخاص. ويكتشف أوكتاف أن الستار قد ارتفع وإنه قد صار مرئيا، فلا يستطيع الهروب من نفسه، ولا يستطيع "الاختفاء داخل حفرة"، وهى أمنيته التى عبر عنها لروبرت فى بداية الفيلم. لكن الكاميرا تتمكن من كشفه، تتمكن من حصاره داخل الكادر.

لحظة العجز تلك كانت متوقعة منذ لحظة مبكرة عندما لم يتمكن أوكتاف من استرداد النظارة (المكبرة) وأن يرى ما رأته كريستين بها. وقوة الفيلم فى رفض مشاهدة أوكتاف هى الوجه الآخر لقوته فى أن ما يراه هو رغما عن إرادته.

على العكس، من نوايا أوكتاف الحسنة، فإنه يشعر بأن قوته غير محدودة، إلى حد أن الكاميرا يجب أن تكون فى خدمة مشيئته. فعلى سبيل المثال، فنحن نرى

ذلك السرور الذى ينتابه، عندما يطرد روبرت من غرفة كريستين حتى يتمكن من التحدث إليها وحده. ويسمح أوكتاف بحديث قليل قبل أن يصيبه الزهق.

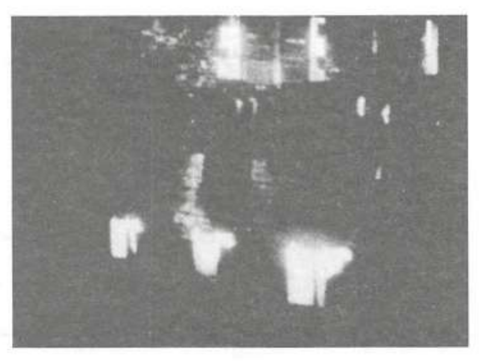
وفى اللحظة التى يزعم فيها إدارته للحدث مرة أخرى، "تكتشفه" الكاميرا فى واحدة من مساراتها. هنا ليست الكاميرا إلا خادمة لأوكتاف بعد ذلك بقليل، ففى اللحظة التى يتضح فيها تماما أن كريستين ستوافق على دعوة أندريه إلى القصر، تتخذ الكاميرا برشاقة وضع الزاوية المرتفعة. الآن تتأمل انتصار أوكتاف، كما لو أنها من الطبيعى تماما التعبير عن مشاعر أوكتاف. (بالفعل، إنه لأمر استثنائى تماما، بالنسبة لكاميرا رينوار أن تعبر عن مشاعر إحدى الشخصيات بهذه الطريقة).

كما يوضح الفيلم، سيكون على أوكتاف إدراك أن قوته (سلطته) حقيقية، مثلما أى مبدع، لكنها ذات حدود. إنه يتعلم أن الكاميرا تحاصره عندما يفشل فى الاعتراف برابطته معها، وأنه يقدر على موضعة الكاميرا حسب إرادته فقط عندما تمتثل الكامير كتكتيك لتعليماته لها. يتضمن الفيلم أن هناك صلة ضرورية بين حضور الموت داخل عالمه وتجسد رينوار فى ذلك العالم كإنسان لم يعرف بعد ذاته. فالموت هو رمز للصلة بين أوكتاف ورينوار. الموت ليس تحت سيطرة أوكتاف، كما أن أوكتاف ليس ألعوبة فى يد الموت. ومع ذلك، هناك صلتان أساسيتان بين الموت وأوكتاف.

١- لو أن أوكتاف بلا جسد، فلا يمكن أن تكتشفه الكاميرا، وأن يتداخل داخل عالم الفيلم. وحقيقة إنه ذو جسد تحدد فناءه. وإن يعترف بنفسه هو اعتراف بأنه سيموت.

ويعتبر انتقال أوكتاف من مكان داخل الصورة إلى مكان "خلف الكاميرا" هو بمثابة موت له بالنسبة إلى عالم الفيلم. وهذا جزء من أصداء الصورة الأخيرة للفيلم.

إنها لقطة الدرابزين الذى استخدمه أوكتاف كمنبر لإعادة إحياء ذكرى والد كرسيتين، وفى نفس الوقت تفعيل حلمه الخاص باتصاله مع الجمهور. إنه صورة لخشبة مسرح خالى، بصف كامل من الأضواء. إنه صورة أيضا لنوع من الجسر، رمز عبور، عبور لكل ما يوحى به، رينوار، العبور من حلم إلى واقع، ومن واقع إلى حلم، العبور خلال موت، من حياة إلى إعادة ولادة، والعبور، خلال حياة، من موت إلى موت.



بطبيعة الحال، لو أن أوكتاف ذو جسد، وبالتالى فانى، ومن ثم يصير رينوار فانيا من أجل تجسيده داخل الكادر. وقد تم تحديده وتثبيته من قبل الكاميرا فإن مبدع الفيلم صار مكشوفا بلحمه وشحمه.

٢- سلطة أوكتاف هنا هى معالجة - موت عبر عالم قواعد اللعبة. وتكون مسرحيته إدارة لموت أندريه. أكثر من ذلك، فإن إبعاد نفسه من عالم الفيلم يكشف أن أوكتاف هو معالج - موت بالمعنى العام.

وتمثل نهاية الفيلم موت أوكتاف بالنسبة إلى عالمه وموت ذلك العالم بالنسبة لنا. ويجب أن يضف المنظور التناقضى للكاميرا فى عالم قواعد اللعبة كأمر متعلق بشبح أوكتاف. تمسك الكاميرا بأوكتاف، الذى يرى علامة موتها فى كل مكان وسيدركها كإشارة لوجوده الخاص. سيخلص نفسه منها بتوصيلها "على الجانب الآخر". وجزء من فعالية صورة الفيلم الأخيرة، التى حدثت بسبب "النفى الذاتى لأوكتاف هو إنها تظهر لنا موت عالم من وجهة نظر شخص يظل بطريقة

سحرية حيا أمام موت. ومن الهام ملاحظة أنه إذا كانت افتتاحية الفيلم تقدم نفسها كأمر عرضي (وعد أوكتاف لأندريه ليس أول تداخله داخل العالم. فالفيلم يمكن أن يبدأ بـ، مثلا، الكاميرا وقدكشفت عن أوكتاف مباشرة قبل أو بعد مباشرة موت والد كريستين، أو حتى قبل رحيل أندريه مباشرة)، فإن نهايته تعد حاسمة، فلا وجود لشئ محتمل ناتج عن ذلك، وليس هناك جزء ثان من قواعد اللعبة حيث يمثل أوكتاف نفس الدور فى نفس العالم.

نتيجة لازمة لقيام أوكتاف بدور – معالج – موت هو إصرار رينوار على فعالية قاتلة لتحديق الكاميرا، والنتائج المتعادلة المميتة، على نحو محتمل، لفشل شخصية أن تشاهد ما تراه الكاميرا. فقوة الكاميرا على الرؤى المحددة يجعل منها نوعا من الذخيرة الحية. وقد أعلن ذلك بأكثر الطرق مباشرة فى مشهد الصيد، وتحديدا أكثر فى لقطة السنجاب وهو يرتعش فزعا، وقد وقع فى شرك منظر نظارة الميدان/ الكاميرا البريئة، وفى كل الأرانب المحتضرة.

والصورة الخاصة بالأرنب المحتضر وهى تعيد صدى تمثيل موت أندريه، تواجهنا بطريقة لا يمكن تجنبها بالمعرفة القاسية بأن رينوار قد وافق على موت هذا المخلوق من أجل تقديم هذه اللقطة إلينا. بصنع قواعد اللعبة، فإن رينوار يكشف أمامنا عن موته وأنه أيضا يقتل. ورغم انتعاش تجربتنا به، فهذا فيلم صنع بجدية صارمة.

لعبة رينوار:

لماذا يروى رينوار هذه القصة لتدخل صانع الفيلم فى عالم فيلمه وانسحابه الأخير؟ جزء من محرك رينوار فى ذلك شخصى. فإن قواعد اللعبة يأتى فى لحظة حاسمة بالنسبة له. فهو بطريقة غريبة، يتنبأ بالتحول القادم فى حياته: رحيله من فرنسا عقب الغزو النازى. فحياة رينوار فى العالم الذى كان وطنه، وبالفعل فهذه

الكلمة نفسها التى طالما يسميها وطنه، كانت على وشك الانتهاء. ويصير رينوار على شفا المنفى.

غير إننى أشعر بأن قواعد اللعبة يوجه نفسه ليس فقط إلى حيرة على وشك الحدوث فى حياة رينوار (وفى حياة أوروبا)، وإنما إلى مكانة محددة وصل إليها رينوار فى عمله. فقواعد اللعبة يصل بمجموعة أفلام~، عمله كمخرج حتى ذلك التاريخ، إلى الاكتمال. ليس الأمر أن مشروعا معينا قد توقف اعتباطيا، وإنما أن قواعد اللعبة يعد إنجاز رينوار فى المشروع الأصلى لصانع الفيلم. إنه بمفصل منطق التطور فى الأفلام السابقة عليه وبدوره، يحدد التحديات التى ستشغل رينوار فى أفلامه اللاحقة.

كيف تأتى لفيلم قواعد اللعبة إكمال سينما رينوار أثناء مرحلته الفرنسية؟ تكون تلك الأفلام سلسلة من القصص بلغت ذروتها فى قصة قواعد اللعبة. إنها تقدم مجموعة من الشخصيات تكثفت فى شخصية أوكتاف وسلسلة من الرموز وصلت إلى نهايتها فى رمز الدرابزين/ خشبة المسرح/ الجسر فى مشهد الفيلم الختامى. وربما الأكثر أهمية، إنها تقدم سلسلة من التطورات الشكلية التى تجد امتدادها الكامل فى قواعد اللعبة وهى فعليا لم تنجز إطلاقا فى سينما رينوار اللاحقة.

فى السرد السينمائى الكلاسيكى، تمثل الكاميرا نفسها "كأسرة" للكائنات التى تدفع بنفسها داخل عالم الفيلم. وسيلة الكاميرا، مكونة من صورها، عن طريق تصويرها عبر حركات الكاميرا، وبالقطع من لقطة إلى لقطة. بطرق من شأنها أن تمنح انطباع التواصل – وتؤسس تماثلا مع سارد الرواية. فسارد الرواية، على مستوى معين، هو وصف من المؤلف لعمله، كما لو أن الرواية من خطاب المؤلف، ناطقا بصوت السارد، إلى القارئ. كما أن السارد هو نوع خاص من الشخصية (رغم أن الروايات التى فيها سارد منطابق حرفيا كشخصية فى سردها الخاص هى، بطبيعة الحال غير منتشرة). وقد تنبع مشكلة عندما نتخيل فيلما فيه الكاميرا متطابقة حرفيا مع شخصية تشاهد على الشاشة. وحضور الكاميرا واضح

فى سلسلة رؤى. ويتمثل شبيه السارد فى الفيلم الكلاسيكى فى شخص غير مرئى. وقد عملت على تحريمها تجاه تصوير الكاميرا لنفسها (على سبيلى المثال، نظرات سريعة لنفسها فى المرآة) فإن غياب الكاميرا عن الصور هو علامتها الوحيدة على – ما بداخل – الصورة. وهكذا، ليس هناك مخلوق مرئى داخل الصورة يمكنه أن يتماهى، بأى طريقة سهلة، مع شخص تمثله الكاميرا. حتى عندما يظهر مخرج الفيلم كممثل على الشاشة، فإن الصورة تخدم كنوع من عائق شكلى يعزل الشخص الذى يترأس التصوير عن الشخصيات المصورة، وبالتالى عنه أو عنها.

كيف يمكن لعلاقة مطابقة بين شخصية تتكشف من قبل الكاميرا وبين شخص غير مرئى يرأس ذلك الكشف، أن تتأسس وأن يتم إقرارها فى إنجاز صور الفيلم؟

يمكن أن يرى – فيلم – قواعد اللعبة كحل لرينوار على ذلك السؤال.

لماذا تتصاعد المشكلة هذه عند رينوار فى نفس لحظة صنع قواعد اللعبة؟ للإجابة على هذا السؤال، يجب علينا تأمل طبيعة إبداعات رينوار الشكلية.

كان أندريه بازان هو أول ناقد جاد حاول وصف البنيات الشكلية التى ابتكرتها أفلام رينوار الفرنسية بعيدا عن الأفلام الأخرى فى نفس الفترة. فقد أشار إلى اتجاه رينوار للقطيعة مع أسلوب القطع الكلاسيكى. لذا أحل رينوار التقطيع التحليلى (قطع من أجل تأكيد درامى مع طرح وجهة نظر) وذلك بواسطة تجربة مميزة معينة للتصوير. وهكذا، كما يطرح بازان، فإن رينوار يحترم حرية الشخصيات المصورة، والواقع والحالة الأصلية لعالمها، وهى تشاهد "على نحو موضوعى" دون توسط "السارد" الكلاسيكى، فإن هذه المخلوقات داخل عالم تكشف على نحو طبيعى الحقيقة الداخلية عن نفسها.

رأيى الخاص أن الدفعة الأساسية لابتكارات رينوار الشكلية لم تكن فى استغنائه عن مسألة توسط السارد، وإنما فى منح الكاميرا/ السارد وضعا جديدا:

وضعا يصعب التنبؤ به، أو يعرض بطريقة هى بالفعل يصعب التنبؤ بها، علاقة الكاميرا بالعالم الذى تصوره والشخصيات الإنسانية داخل ذلك العالم. فأفلام رينوار حتى وبما فيها قواعد اللعبة ابتدعت دورا للكاميرا مقطوع الصلة بدورها الكلاسيكى. فكاميرا رينوار ترفض داخلية الشخصية كمحفز للتصوير أو للقطع وكل الذى تهتم به هو الاستسلام لخبرة الشخصية لدراما المنظر الممثل أمامها. ولهذا يتمكن رينوار من خلق الانطباع بأن الشخصيات داخل الصورة قد تخلصت من توسط ساخر، كما يقترح بازان – فتبدو الشخصيات حرة فى الكشف عن حقيقتها الداخلية. ألم نظن جميعا فى بعض الأحيان، عند مشاهدة فيلم من الأفلام العظيمة لرينوار فى تلك الفترة، أن لا أحد سوى رينوار قد اهتم أبدا بتلك الكائنات الإنسانية على هذا النحو المثير للمشاعر داخل صورة الفيلم؟ لكن كاميرا رينوار تستطيع ابتداع انطباع مختلف أيضا: ليس فى إنها تهجر الدور الكلاسيكى كى تمنح المشاهد وسيلة للكائنات الإنسانية بلا وسيط، وإنما تترفع عن أداء الإشارات الكلاسيكية، إنها بالأحرى تؤدى الدور الكلاسيكى ولكن بترفع. فكاميرا رينوار تستطيع إظهار اللامبالاة المعبر عنها، العنيدة إزاء أحداث تتكشف داخل وحول الصورة. حتى عندما نؤثر فينا شخصياته كما لو إنهم يصادقون – مشاعر – كائنات إنسانية، فنستطيع أن نرى إنهم لا يفتقدون سوى بعد إنسانى بالنسبة للكاميرا.[فكرة أن شخصيات أفلامه ليسوا سوى دمى بدون، مشاعر، داخلية حقيقية، تتضح فعليا فى – فيلم – فتاة الماتش الصغيرة (١٩٢٨) حيث كاترين هيسلنج تتحرك بفعل الحركة المفاجئة للماريونيت – وهذه الفكرة تتموضع بوضوح فى فيلم الكلبة La chienne (١٩٣١)].

لو أن كاميرا رينوار تعير اهتماما طفيفا للكائنات الإنسانية التى أمامها، فما الذى يستثير (يحرك) الكاميرا لما بداخل صورها وقطعاتها؟

كاميرا رينوار مميزة للغاية عندما تبدى اهتماما أساسيا بتأسيس عرضية إطارها. أقصد فى ذلك انطباع عالم الفيلم الذى يمتد خارج حدود الإطار، لدرجة

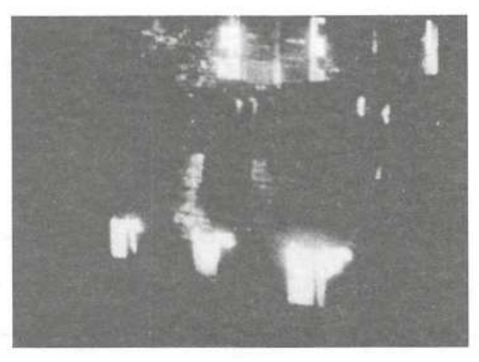
أن أى وضع خاص للكاميرا هو فقط عرضى يتحدد من قبل عالم الفيلم. بالأحرى، تصور كاميرا رينوار وتعيد تصوير بطريقة كأنما تحتفظ باهتمام كثير (وقليل) لما هو خارج الإطار يعادل ما يحدث داخله. كاميرا هيتشكوك فى حالة معينة تطارد شخصياتها قاصدة المشاحنات الداخلية التى تتكشف بواسطة حركاتها وإيماءاتها. أما كاميرا رينوار فهى تصور حركات شخصياتها مثل حالة قطة تتبع حفل عشاء داخل حجرة المعيشة. يتم التعبير عن حركة قطة فى لا مبالاة، كما لو أنها تزعم أن ذلك مجرد مصادفة أن تختار أن تخطو هذه الخطوة فى نفس وقت تحرك فيه الناس بالضبط.

تنقل صورة رينوار بتميز اللامبالاة (عدم التحيز) الشكلية إلى ما تصوره حتى مقدمة المسرح على نحو ذاتى إلى الإيماءات التى يؤديها الممثلون على المسرح. ليس معنى ذلك أن كاميرا رينوار لا تشجع "سارد"، وإنما أن الشخصية الممسكة بزمام الأمور التى تبدعها من خلال طريقتها الخاصة فى التصوير هى شخصية عليها أن تهزنا جيدا على نحو مميز قاس: فالكاميرا تقف غير مستجيبة أمام موضوعاتها الإنسانية كما لو إنهم دائما ما يؤدون ذلك فحسب. تحركنا آلامهم وأفراحهم، رغم أن الكاميرا تصور عاملهم كما لو إنها موضوعة من قبل عرائس، وليس من قبل أناس.

مسألة تطوير مكان الكاميرا وتأمل تضميناتها التى ضمنها رينوار فى أفلامه تبلغ أوجهها فى قواعد اللعبة. يمكن تحليل هذا النمو بالتفصيل، كاشفا أنه حتى فى – فيلمه – الممتاز إنقاذ بورو من الغرق (١٩٣٢) لم تكن كاميرا رينوار حتى ذلك الحين مشبعة كاملة. بفيلم تونى (١٩٣٤)، مع ذلك، بزغت المكانة المميزة لكاميرا رينوار على نحو تام.

يعد الجسر هو الرمز الأساسى لتونى. يصل تونى بالقطار عبر الحدود الأسبانية. فى كل يوم يدخل عمال بهذا القطار لبداية حياة جديدة. تسير الكاميرا مع هؤلاء العمال فى طريقهم من المحطة إلى البلدة المجاورة. تدريجيا تبطئ الكاميرا،

إنها لقطة الدرابزين الذى استخدمه أوكتاف كمنبر لإعادة إحياء ذكرى والد كرسيتين، وفى نفس الوقت تفعيل حلمه الخاص باتصاله مع الجمهور. إنه صورة لخشبة مسرح خالى، بصف كامل من الأضواء. إنه صورة أيضا لنوع من الجسر، رمز عبور، عبور لكل ما يوحى به، رينوار، العبور من حلم إلى واقع، ومن واقع إلى حلم، العبور خلال موت، من حياة إلى إعادة ولادة، والعبور، خلال حياة، من موت إلى موت.



بطبيعة الحال، لو أن أوكتاف ذو جسد، وبالتالى فانى، ومن ثم يصير رينوار فانيا من أجل تجسيده داخل الكادر. وقد تم تحديده وتثبيته من قبل الكاميرا فإن مبدع الفيلم صار مكشوفا بلحمه وشحمه.

٢- سلطة أوكتاف هنا هى معالجة - موت عبر عالم قواعد اللعبة. وتكون مسرحيته إدارة لموت أندريه. أكثر من ذلك، فإن إبعاد نفسه من عالم الفيلم يكشف أن أوكتاف هو معالج - موت بالمعنى العام.

وتمثل نهاية الفيلم موت أوكتاف بالنسبة إلى عالمه وموت ذلك العالم بالنسبة لنا. ويجب أن يضف المنظور التناقضى للكاميرا فى عالم قواعد اللعبة كأمر متعلق بشبح أوكتاف. تمسك الكاميرا بأوكتاف، الذى يرى علامة موتها فى كل مكان وسيدركها كإشارة لوجوده الخاص. سيخلص نفسه منها بتوصيلها "على الجانب الآخر". وجزء من فعالية صورة الفيلم الأخيرة، التى حدثت بسبب "النفى الذاتى لأوكتاف هو إنها تظهر لنا موت عالم من وجهة نظر شخص يظل بطريقة

في – فيلم – جريمة السيد م. لانج (١٩٣٥) تمر خبـرة تـصوير تـونى بتطور آخر مرتبط بهذا المشروع: فالكاميرا، بينما تحتفظ بـ وربما تبالغ فى ميلها لعدم الانحياز، تندفع كى تنحاز بجانب البلدة فى مواجهة قسوة باتلة الفاتنة. فهـى تقدر الشخصية المركزية لـ لانج، على سبيل المثال، بجولة ابتداء مـن حجرتـه مبكرا فى الفيلم كما إنها تقدر باتلة الشرير فى لقطة مدهشة ممتازة لرينوار التـى تكنس بدائرة كاملة حول الفناء – رمز الفيلم الأساسى – وتمر بمقلب زبالة طافح، وتنتهى عند جثة باتلة. تستكمل الكاميرا مسارها كما لو أن هذا التقارب هو أمـر خارج اهتمامها ومع ذلك فهدفها ليس فقط عبر أقل قدر من التوضيح وإنما بعـدم اهتمام – أن باتال هو زبالة.

يظهر – فيلم – جريمة السيد م. لانج إنه على المستوى الفكرى على الأقل – أن كاميرا رينوار هى ليست غير منحازة – فهى ملتزمـة تجـاه عالمهـا. أن الإقرار التام بالالتزام المحرك لعدم انحيازها الواضح يستكمل فقط فى – فـيلم – قواعد اللعبة.

فقبل قواعد اللعبة، لم يسند رينوار إلى الكاميرا عدم انحياز واضح تجـاه شخص داخل فيلم. يحرك رينوار فى – فيلم – قواعد اللعبة الكاميرا كـى تقـدر أوكتاف وأسند إليها موضعها منه. وعندما تصور الكاميرا الدرابزين كآخر صورة لها، فإنها تطابق نفسها رمزيا معه، مثلما طابقت كاميرا رينوار نفسها مع الجـسر فى – فيلم – تونى والفناء فى – فيلم– جريمة السيد م. لانج. تمثل هذه الـصورة الأخيرة، على نحو رمزى، القوى اللانسانية لعالم قواعد اللعبة، ولكن فـى نفـس الوقت صورة لـ و من قبل أوكتاف/ رينوار. ونتواصل استقامة كاميرا رينـوار. "قسارده اللاإنسانى" ينتهى به المطاف كى يكون أوكتاف، وعلى هذا النحو، بدوره، المبدع الإنسان رينوار نفسه.

من – الحركة – البان من أوكتاف إلى أندريه التى تبلور معرفة أوكتـــاف بنفسه، وبالصورة الختامية لقواعد اللعبة، يكون مشروع رينوار حتى هذا التاريخ – مؤسسا لكاميرا تظهر ملغزة ولا إنسانية، ومن ثم كاشفة الشخصية التى تـستدعيه كـــ، فى نهاية المطاف، المبدع الإنسان رينوار – قد اكتمل.

يتطلب قواعد اللعبة بداية جديدة بالنسبة لرينوار كمبدع. ينسحب أوكتـــاف بلا رجعة، وعالم كل فيلم تالى لرينوار هو الفيلم الذى شخص المبدع، الذى يتطلب معرفة، قد انسحب بالفعل. فليس هناك أبطال آخرون لـــرينوار مثل تونـــى، الذى لا يعرف صلته بالكاميرا، والتى بدورها لا تقر بأنها ترى نفسها منعكـــسة فيـــه. وستظل تقريبا كل شخصيات أوكتاف التالية وراء الكاميرا، لا تـــرى مـــن قبـــل مستوطنى عالم الفيلم، ولو أن شخصا مبدعا قد تداخل فى عالم الفيلم، يفعـــل ذلـــك فقط طبقا للشروط التى تبينها الكاميرا حيث إنه يمتلك منذ البداية بمعرفـــة بـــدوره وبهويته، معرفة عدم امتلاكه لإمكانية ارتباط رومانسى دائم داخل عـــالم الفـــيلم، معرفة بارتباطه بالكاميرا.

يوحى الهبوط عديم الحس لأفلام رينوار الأمريكية بأن تلك الشروط قـــد رسبت أزمة عميقة فى صنعه للأفلام. ففى – فيلم – الماء الموحل (١٩٤١)، على سبيل المثال، يعد الوحل هو الرمز الأساسى، حيث ينسحب شخص أوكتـــاف، أدى الدور والتر برينان، قبل افتتاحية الفيلم. فهو يتهم ظلما بجريمة قتل، فيختبئ داخل الوحل حيث منفاه بعيدا عن العالم الخارجى. ويأخذ شاب (دانا اندروس) على عاتقه تبرئة برينان ويعد العالم لعودة "الرجل الميت". وينتهى الفيلم بعودة برينان جـــسديا إلى العالم، ولكن روحيا يعد ميتا بالنسبة له. تتطابق الكـــاميرا منـــذ البدايـــة مـــع شخصية برينان بشكل واضح، والتى بدورها تتطابق نفسها مع الموحـــل. فمـــثلا، وقبل أن نرى برينان داخل الشاشة، يقدم إلينا بلقطة من وجهة نظر غريب يخترق الموحل. نحن نعرف إنها لقطة وجهة نظر، لكنها عندما تتضح، تعرف أن صاحب وجهة النظر تلك هو كائن فقط موصول بالموحل. وجهة النظر هى، كما لو كانت،

وجهة نظر الموحل، وجهة نظر كائن مدعو من قبل الموحل. يختبر الماء الموحل نفسه كنتيجة محتملة لقواعد اللعبة. إنه يبدأ مع الكاميرا فى الموضع التى احتجزت فيه هناك فى الختام.لكن لو أن الماء الموحل يبدو أنه ينبع أوكتاف وهو يعود إلـــى العالم، إلا أن خلاصته أن – فيلم – قواعد اللعبة ليس له ما يتلوه فعليا. فهو قد عاد إلى الحياة، إلا أن بريتان هو مـــجرد شبح. يـــترك الماء الموحـــل رينوار وهو ما يزال بلا مشروع، أو فى فيلم من الأفلام مثل "أهل الجنوب" (١٩٤٤)، أو برفقـــة عمل ينطوى على يأس، فيلم رينوار الأمريكى الأخيـــر، امـــرأة علـــى الـــشاطئ (١٩٤٧). ومع ذلك فكل ما تفعله أفلام رينوار الأمريكية هو الوفاء بالعهد لقواعـــد اللعبة. إنها تحتل موقعا وسطا مع استحالة استعادتها لحياة الأفلام الفرنسية العظيمة لرينوار، ويظل فى الصميم منها إحساس عميق بفقدان تلك الحياة متمـــردا علـــى اليأس، يبدو – فيلم – النهر (١٩٥١) إشارة إلى إعادة إنعاش أو إخـــلاص صـــنع رينوار لأفلامه. إنه يبتدأ بسلسلة من الأفلام، من نـــاحى معينـــة يمكـــن تـــشبيهها بالمجموعة التى اكتملت بقواعد اللعبة، متضمنة فيلمه الأخير المسرح الصغير لجان رينوار (١٩٦٩)، تمحورت حيثيات هذا لإحياء ربما بطريقة أكثر وضـــوحا فـــى أعمال رينوار المتأخرة الأكثر وضوحا، العربـــة الذهبيـــة (١٩٥٣) و – رقـــصة الكانكان الفرنسية (١٩٥٥).

سأختتم هذا الفصل بقراءة لنهاية فيلم الكان كان الفرنسية.

يعد الكان كان عن إبداع مسرح. هذا مسرح، رمز الفيلم الأساسى، هونوع من ما قبل سينما (أصل السينما)، هو بالفعل نمـــوذج أصـــلى للـــسينما الخاصـــة برينوار. تتخذ الطاحونة الحمراء لدانجلارد، مثل أصلها التاريخى شكل طاحونـــة ريح، هى آلة لحصد الرياح، لتوليد الكهرباء من الطاقات الطبيعية، إنهـــا تكـــسر العوائق القديمة بين الممثلين والمشاهدين عندما تنال الحرية ضد استبداد الزمن.

البطل، دانجلارد (جان جابان) هو فنان – ومدير فرقة فنية حيث حياته الفنية تكتمل تحققا بهذا الإبداع المنجز الأخير.



هو، بوضوح، شخصية أوكتاف، لكن أوكتاف طبعا لا يملك امتياز واضح يمكن لمسرحيته أن تتجسد. يتداخل دانجلارد فى حياة عالم فنه، وهو إذ يفعل ذلك فهو فعليا يعرف ويقبل بدوره كمبدع. وهو لا يعرف فقط كيف يوجه الآخرين لأدوارهم، كما فعل أوكتاف، ولكنه يعرف أيضا ماذا ستؤدى هويته كمبدع به.

يقبل الفيلم بمسئولية دانجلارد على دوره. وقد أعلن فهمه بوضوح بالغ فى ذلك الحديث الممتاز قرب نهاية الفيلم. فنينى الذى دربها مسرحيا، على وشك دخلتها الأولى للمسرح، سوف تدمر، بهذا المدخل، كل جسور حياتها السابقة. تتردد، وقد رأت لتوها تحول الانجذاب العاطفى نحو اكتشافه الأخير، امرأة/ فتاة أخرى ناضجة إبداعيا. فى خطبة منمقة مشهورة، يعلن أن من شروط دوره أن يمر من امرأة لإمرأة، مانحا نفسه لإحداهن فقط حتى تخترق حياة المسرح، وبعدها دائما ما يمتنع بجزء من نفسه عنهن. هو يعرف أن مشاهد مسرحه هى احتفالات ربيع وأنه هو نفسه ليس لديه شريكة، ولا يتمكن من الارتباط بالزواج ولا يستطيع أن ينال ارتباطا عاطفيا ثابتا سواء داخل أو خارج مسرحه. كما أنه لا يستطيع حتى أن يقيم علاقة مع إحدى مشاهديه والتى هى نينى.

يتضح دانجلارد من قبل الفيلم كلسان حال مبدعه. حقـا، عنـدما يعلـن خطابه، يجعل رينوار جابان يستخدم الحركة والإشارة في التعبير عن حالة نعرفها ونحبها كأوكتاف. فرينوار هكذا يوجه جابان كي يعطى لنا الإحساس الغريب بأنـه ليس جابان، وإنما رينوار نفسه وهو يتجسد داخل الصورة، موضحا، وربما لهـذا يساعده فى طرد روح، الشخص الذى يمسك بتلابيب دانجلارد خلال الفيلم.

منذ البداية، هناك تماهى للكاميرا تدانجلارد. مبكرا في الفيلم هناك منظـر لرقص ليلة السبت في قاعة الرقص. يكتشف وانجدلارد راقـصة (نينـى) ويعيـد اكتشاف الرقصة (الكان – كان). نرى الرقصة من خلال عيون دانجلارد. لو إنـه فى بداية قواعد اللعبة، يعتبر الحدث الأكثر أهمية هو اكتشاف الكاميرا لأوكتـاف، فإن المكان – كان الفرنسية يفتتح بتماهى الكاميرا مع دانجلارد كمكتشف للنجوم.

ينقسم – فيلم – الكان – كان الفرنسية إلى قـصة – داخـل – الكـواليس ومسرحية، وكلاهما على التوالى يحتل جزءا كبيرا من صورة الفيلم. فـى إطـار مسرحيته، يمثل دانجلارد بوضوح الدور الذى يلعبه أوكتاف بخفاء يقل أو يكثـر. يجد دانجلارد نفسه مثل أوكتاف، مدعوا لتمثيل دور خلال المسرحية الذى يعكـس أهمية فى خلق المسرحية ذاتها. كما يعرف دانجلارد، على خلاف أوكتـاف، مـع ذلك، طوال الوقت كيف ستنتهى المسرحية.

وقد اكتمل بناء – ديكور – المسرحية. وفى ليلة الافتتاح، دانجلارد، فـى الكواليس، ينتظر العرض بتوتر المسئول عنه، ولتغلبه على التوتر، يجلـس علـى كرسى، ظهره للستارة، ويبدأ رينوار فى القطع للخلف وللأمـام مـا بـين وجـه دانجلارد، وما يحدث داخل المسرح. ويخلق هذا التقاطع الإحساس بأن كل ما يراه دانجلارد يظهر رد فعله لما رأيناه توا (على سـبيل المثـال إعجـاب الجمهـور المتصاعد ببراعة الرقـص على المسـرح)، ويظهر إلماحـه بإشارة لما سـنراه. لا يستطيع أن يرى ما نراه، فهو يعرف كل ما يحدث عبر مسرحه دون الحاجـة

للنظر إليه. بالإضافة إلى أن أى ممثل لا يحتاج إلى أن يراه. فى النهاية، يغلق عينيه فى رضى وقد استحوذت عليه تماما الحياة داخل المسرح. يعد العالم داخل مسرحه عرضا للمتخيل عند دانجلارد، لذلك فهو يتمكن من الاستحواذ عليه كاملة. فالآن "الواقع" لا يمسك به، فهما ميتان كل منهما بالنسبة للآخر. فهذه اللحظة التى يتقبل فيها إبداعه كميلاد جديد هى أيضا لحظة موت. ومعادلها فى قواعد اللعبة هى – لقطة – البان إلى أندريه التى تبلور لحظة إدراك – ذاتى لأوكتاف.

تبدأ قدم دانجلارد فى النقر إيقاعيا مع الموسيقى، ونفهم إنه قد وقع فى سحر إبداعه الخاص، الذى له نفس السطوة عليه والتى تتجاوز كل الكائنات الإنسانية.

إنه يجد نفسه تنساب من الكواليس إلى ما بداخل المسرح. فى نفس الوقت يتصل بالآخرين فى المسرح. فانفصاله عن الكاميرا، قد أوحى به عن طريق تغيير دانجلارد/ جابان إلى أوكتاف/ رينوار، قد تحقق. رينوار وقد طرد الأرواح الشريرة/ بفقد دانجلارد مكانته الخاصة بعلاقته بالكاميرا، التى مثل الموسيقى والرقص، تفرض قوتها عليه. إنها تضعه بمحاذاة كل شخصيات الفيلم عبر مونتاج يظهر الكل بشكل متساو كما لو إنها تقدر وتميز فردانيتهم. إنه مونتاج لثنائى، خلاصا لنينى (التى تزوجت مشاهدها) والعازف العجوز (الذى تزوج موسيقاه، ولدانجلارد (الذى تزوج دوره كخالق للنجوم). خلال هذاالمونتاج، نرى دانجلارد، الذى هو الآن، لحظة بلحظة مع الجمهور، عين على المرأة القادمة بالنسبة إليه (التى تحمل شبها عابرا لانجريد برجمان، نجمة فيلم رينوار الآتى (Elena et les hommes إيلينا والرجال) ويبدأ لتوهه مرة أخرى عملية خلق نجمة.

يؤكدتولى دانجلارد لدوره داخل المسرح عفوية الإبداع. فرغم كل شىء (المظهر القاسى (اللاإنسانى) لدوره، على سبيل المثال) فإن المبدع دانجلارد هو كائن متلائم بالفطرة للانتساب للمجتمع الإنسانى. بالفعل، إنه دوره الذى يفترض

مسئولية الإبداع وإعادة الإبداع لذلك المجتمع، مجتمع يحبس مظهر حلم - حلم رينوار.

يبلور تولى دانجلارد لمكانه داخل مسرحه انفصاله عن الكاميرا، عن رينوار. وهذا ما يعاد تأكيده فى الصورة الأخيرة للفيلم فعلى حين فجأة، يقطع رينوار من المسرح ويصوره من الخارج ويغادر - شخص - مجهول الطاحونة الحمراء، يترنح وهو مخمور تجاه مقدمة الصورة وينحنى، كإقرار لتصفيقنا لهذا الفيلم الذى انتهى.

بمعنى ما، يعيد - فيلم - الكان - كان الفرنسية ولكن يعكس، يفك قصة قواعد اللعبة. إنه كما لو أن أوكتاف قد انصلح حاله من قبل عالمه، الذى يعيده فنه إلى الحياة، كما لو أن الجزء من رينوار الذى يموت أوكتاف بالنسبة إليه عندما منح حياة لهذا الفيلم. عندما ينتهى رقصة الكان - كان الفرنسية بدانجلارد مطوقا داخل مسرح مصورا بين عالمه، يبدو رينوار وحيدا مرة أخرى.

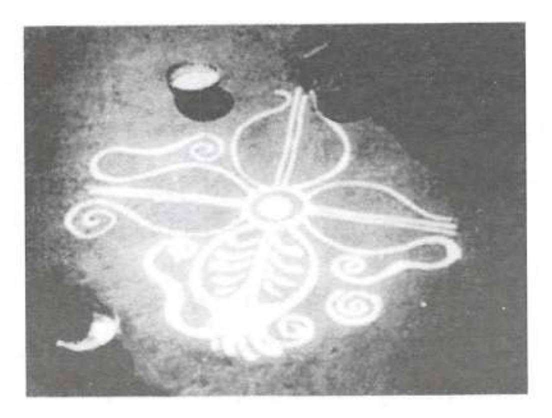
سيكون على - فيلم - المسرح الصغير لجان رينوار أن يطوى عمل رينوار (كما اختتم - فيلم - قواعد اللعبة سلسلة أفلام هو نتاج لها) يظهر رينوار مرة أخرى على الشاشة كممثل، فى دور أوكتاف. لكنه يتماهى بوضوح معه نفسه كمنتج - ومخرج لأربع حكايات تؤلف الفيلم. فهو يختار نفسه لتمثيل دور مبدع للمسرح الصغير لجان رينوار. (حقا، تكرر هذه القطع الأربع لحظات من كل فيلم لرينوار تقريبا. أن تكون مبدعا لهذا الفيلم معناه أن تصير مبدعًا لأعمال رينوار بأسرها. إنها لجان رينوار) لم يتداخل رينوار فى عالم فيلمه الأخير. فهو إذ يقف وحيدا أمام إبداعه، فإنه يتحدث مباشرة إلينا.

الفصل الثانى عشر
النهر

يسكن الرب فى قلوب كل المخلوقات، أرجونا، يسكن الرب فى القلـــب.
وقدرته على الدهشة تحرك كل شىء – عرائس فى مسرحية ظـــلال –
واصلا إياهم داخل تيار الزمن.

كريشنا، من عبادة الهندوس[(١)]

بحب ترسم الأيدى المصوغات الدقيقة على الأرض. سيتار يعزف الصفاء فى بداية أصول راجا: عندما يبدأ الراوى، امرأة ناضجة صوتها حكيم ومريح، فى الكلام: "فى الهند، على شرف الضيوف فى مناسبات خاصة، تزين النساء أرضيات منازلهن بطحين الأرز والماء. بهذا... نحن نرحب بكم فى هذا الفيلم، الذى صور كامله بالهند، فى البنغال، حيث حدثت هذه القصة حقيقة".



(١) عبادة الهندوس فى قالب شعرى. جوان ماسكارو، مترجم، (نيويورك: فيكنج بنجوين ١٩٦٢).

ومن ثم، النهر (١٩٥١) الفيلم الذى يدشن المرحلة الثانية العظيمة للشخصية السينمائية عند جان رينوار، مقدما أولى تفسيراته لنفسه، وصوره، وإبداعه، وجمهوره: فالفيلم تصميم بديع رسمته أيدى محبه للترحيب بنا كضيوف أعزاء في مناسبة خاصة.(إنها لحظة ساحرة عندما، عند منتصف الفيلم، تتكرر صورة البداية بمناسبة حفل زفاف، زفاف هو مركز ثقل للفيلم – داخل – الـ – فيلم الذى يمثل قصة تروى ماضى ذات الراوى).

ويواصل الراوى "إنها قصة عن حبى الأول، عن النضج على ضفاف نهر واسع. حب أول هو نفسه فى أى مكان.. لكن مذاق قصتى مختلف عن الكل، ومذاق الناس الذين يقيمون بجوار النهر مختلف أيضا".

إنه مذاق النهر، ما أسمته جماليات سنسكريتية كلاسيكية راذا rasa الفيلم وهو ما أود أن أفصح عنه هنا، وأن نتذوقه. وأفضل وسيلة لذلك – عندى – هى الاهتمام بصور الفيلم، أصواته وكلماته، كما تتكشف، مبتدئا من البداية. يعد النهر عملا ثريا ومركبا بشكل استثنائى، وما يلى هو أجزاء من قراءة، لكننى أمل أن تصير كافية كى تنطوى على شىء من مذاق الفيلم.

صورة لمغنى داخل قارب، شبكة صيد تتموج، تخفض. تعاقب لصور وثائقية تتالى: لقطات لقوارب ومجدافين، رجل يغتسل، ولد يبسط توابل، معبدا. إنه واحد من أنهار مقدسة كثيرة. مياهه تدفقت من الثلوج الأبدية للهملايا وامتلأ بها خليج البنغال... حيث اتخذ النهر – مجرى – حياته الخاصة. أسماك خنازير نهر، سلاحف وطيور وأناس ولدوا وأقاموا وماتوا على ضفته".

بعد لقطات عديدة لمزرعة جوت وعمالها، يقدم الراوى أولى شخصيات الفيلم الدرامية، خالقا جسرا أول من بين العديد للتوثيق والدراما، عندما تقول: "كان أبى مسئولا عن مزرعة جوت" فإن الرواية تومئ بأن لها دورا بالقصة، وأن لها تجسيدا داخل عالم الفيلم.

يشترى الأب طائرة من البازار، ثم يسير عبر جسر، "وتمر الأيام يوما بعد يوم بنفس الإيقاع فى البنغال". وهى تصف أهل البنغال كـ "قانعين بتقاليدهم" كما، على الشاشة، نرى والدها يهب الطائرة التى اشتراها لتوه إلى طفل. فهذا الرجل، أيضا، يتواصل عبر تقاليده، طرقه المسيحية فى العطاء والنهر نفسه عطاء.

هناك مزج بين جاموسة ماء خارج البوابة إلى ولد صغير. "كنا خمسة أطفال، كلهم بنات وشقيقى بوجى.." ترتفع الكاميرا وتندفع لتصوير جنينة بيت، حيث مجموعة أطفال، وامرأة هندية طيبة المظهر بلمعة فى عينيها". "ومر الزمن دون أن يلاحظه أحد". فى هذه الكلمات جفاء بأثر رجعى (فبوجى سيموت)، هناك قطع إلى المرأة وصبى صغير. تطلب منه أن يأتى ويتعلم التهجى". "لا أحب التهجى، أحب السلاحف". لكنها تشير إليه بأن عليه تعلم الحروف. "تخيل رجلا لا يمكنه قراءة جريدة". يرد "لا أريد أن أكون رجلا من هؤلاء" ثم مزج بطئ إلى كانو، صبى هندى أسمر اللون، وهو يتسلق سور الجنينة.



كلمة بوجى "أنا أحب السلاحف" ستتردد صداها عندما يلاقى حتفه "أنا أحب الكوبرا". بالفعل فسيوحى كل ظهور لبوجى فى النهر بنذير شؤم لموته. فمثلا، عندما يقول بأنه لا يريد أن يصبح من نوع الرجل الذى يقرأ جريدة، فيجب أن نتلقى المزج بكانو بتضمين أن ذلك هو ما يريد أن يصير عليه بوجى. لكن كانو سيكون الشاهد الوحيد لموت بوجى ومن هنا، فإن هذا المزج يوحى، بقتامه، بأن

ليس هناك نوعا من الرجال يتمنى أن يكونه بوجى، كما أنه ليس هناك نوع رجل مقدرا له أن يكونه، فسيموت دون حتى أن يصير رجلا.

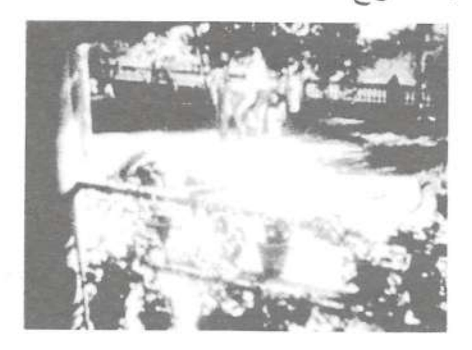
يؤكد هذا المزج مصير بوجى، رغم أن الراوى يمر عبر هذا الإفصاح بصمت. رغم أن لدينا انطباعا قويا عبر – فيلم – النهر (يتأكد مع كل صورة جديَدة) بأن كلام الراوى وصمته منسجما مع كل ما تكشف عنه الكاميرا. فهى – الراوى – تتكلم نيابة عن مبدع الفيلم، رينوار، تماما كما يتكلم راوى فيلم قلب سوزى الطيب نيابة عن جريفيث. أما فى قواعد اللعبة، فإن رينوار يخطو خطوة كى يجسد شخصيا دور أوكتاف، فى النهر يتماهى كاملا مع امرأة تظل لا مرئية، رغم أن ماضيها نفسه هو موضوع تحديق الكاميرا. بلاغيا، الراوية ومبدع الفيلم هما شخص واحد. رغم أن رينوار هو أيضا إحدى الشخصيات الأساسية بالفيلم (ما عدا، ربما، الجميلة، الثرية فاليرى، التى تتحدث عنها الراوية كما لو أنها غير موجودة "واحدة منا"): بوجى وكانو، رام سنج، البواب العجوز سيكه (تجسيد لفون راوفينتشين الذى مثل دوره إيريك فون ستروهايم فى – فيلم – الوهم الكبير)، نان ("الجسر... من الأحلام للواقع، من الواقع للأحلام")، ولكن المحيط بخفاء السيد جون، كابتن جون الأعرج، الغريب بالنسبة لناسه أنفسهم (أصيب رينوار أثناء الحرب العالمية الأولى وعانى طوال حياته من تلك الإصابة ومن العرج الذى تسببت فيه)، ميلانى (التى لا تعرف سببا لولادتها وتتمنى الفرار من دائرة حياة، موت، ثم بعث)، هاربيت (الشاعرة الصغيرة وهى تمثل ماضى الراوية نفسه)، أم هاربيث ووالدها (اللذان يعلمانها، بعد موت بوجى، الضرورة المؤلمة "للاستمرار"، والحفاظ على مظاهر، وهو ما يعنى، الحياة داخل العالم).

وحتى الأرنب هوبتى. هناك صلة – فريدة فى كل حالة – بين كل من هذه الشخصيات وبين رينوار، وسيلة خاصة لرؤية كل منها كملمح من مبدع الفيلم أو، ربما، من أى ما كانت ملامحه هو.

مع الكلمات "..... كل ما كان يشغل الصغيرة فيكتوريا هو هوبتى.. أرنبهـا" هناك مزج لإحداهن ذات الثلاثة أعوام وهى تمسك بأرنب، ثم يتبع المزج بقطع إلى فيكتوريا مع فتاة أكبر سنا، فى حوالى الثلاثة عشر، تمتلك وعيا - ذاتيـا وطويلـة نحيفة والتى لم تقدمه الراوية بعد. (تصوران فى مواجهة السماء بأسـلوب رينـوار المشهور، مثل أوكتاف وأندريه فى - فيلم - قواعد اللعبة بعد حادث السيارة).

تسأل الفتاة الأكبر "ماذا تفعلين لهوبتى؟" تجيب فيكتوريـا "هـوبتى هـى طفلتى. لقد ولدت لتوها". "لكنك قد ولدتها الأسبوع الماضى" "الأطفـال يمكـن أن يولدوا مرارا وتكرارا، أليسوا كذلك؟" يقدم النهر حكايته كى تـشتمل علـى نـاس حقيقيين. فى مكان حقيقى، وفى نفس الوقت كحكاية خرافية حيث يعود الموتى إلى الحياة، وتتحول فتاة من تأثير قبلة، وتتجسد كائنات إنسانية عادية فى شكل رجـال ونساء أسطوريين مثل مارك أنطونيو وكليوباترة وفى شكل أرباب وآلهـات مثـل كريشنا وكالى. فالحياة الإنسانية تعاش مرة واحدة، إنها تبدأ بالميلاد وتنتهى بموت، لكن الحاضر هو دائما أيضا ماضى والماضى، مستقبل.

تعد إشارة فيكتوريا لتقديم الجميلة، فاليرى ذات الشعر الأحمر، حيث ترى بدون مبالغة فوق جوادها العالى فى مزج بطئ إلى لقطة مشهورة أخرى لرينوار، لقطة - داخل - الـ - لقطة التى تستدعى لاواقعية تصوير (التشكيلى) وتعد أيضا - أكثر من مجرد خشبة مسرح.



تقدم الراوية شقيقاتها الأخريات (شقيقاتي كن أصغر سنا. التوأم، ميوفي وماوس، واليزبيث، عازفة البيانو). يصرخ الأب: "يا إله السموات، لمن هؤلاء الأطفال الشياطين؟" قطع إلى الأم وهي بهدوء تشرب شايا: "لك أنت" وحيث تقدمها الراوية ببساطة: "أمي كانت جميلة. وعشقت الموسيقى...". تمتزج إلى رام سنج، حارس البوابة القديمة، وتتحرك الكاميرا إليه "... قبل أن يصير حارس بوابتنا، كان جنديا باسلا..." ثم مزج إلى نان، المرأة الهندية التي سبق ورأيناها بالفعل، لكنها لم تقدم إلينا بعد. "... كانت نان المعبر إلى الحياة، تعيدنا من الأحلام إلى الواقع، من الواقع إلى الأحلام...".

في لقطة – بعيدة، تصبح نان "هاربيت!" حيث قطع إلى الجهة المعاكسة، مع بوجي وذات الثلاثة عشر سنة، في الخلفية ونان في المقدمة، ظهرها للكاميرا، تترأس اللقطة – داخل – الـ – لقطة.

نان غير سعيدة لأن هاربيت حافية القدمين. "لماذا أنت غير مطيعة، مثل إليزابيث؟" ترد هاربيت "من السهل عليها أن تكون طيبة، فهي طيبة" (ما هي طبيعة هاربيت، ومكانها داخل عالم النهر؟).

تكتم نان ابتسامة، التي تتكشف أخيرا. "... دائما، ما تشحن، نان رؤوسنا بحكايات رومانسية، وتهيئنا لاستقبال الحب..." تضحك نان ضحكة عالية، ثم قطع إلى هاربيت، وتعبيرها الغامض. فنحن لا نتبين ما إذا كانت تعتبر ضحكة نان عليها أو معها، عما إذا كانت أولا تجد غموض طبيعتها مسألة ضاحكة. عند هذه النقطة من الفيلم، نكون قد رأينا هاربيت، ولكنها لم تقدم إلينا. ربما تقودنا هذه الفتاة ذات الوعي – الذاتي المرتبك للشك بأنها والراوية شخص واحد. (حتى أمها، عندما تضغط عليها هاربيت لإبداء رأيها عما إذا كانت جميلة أم لا، لا تستطيع بصدق سوى القول بـ "لك وجه حلو صغير جذاب").

وعند الكلمات "... وأنا أرى نفسى، قبيحة مصممة أن تـصير بجعـة..." هناك مزج من هارييت محدقة على نحو غامض داخل الكـاميرا إلـى هارييـت مستلقية فوق العشب، وكتابها الشعرى أمامها (وستكون هكذا لاحقا بالفيلم عنـدما تستيقظ كى تجد كانو يومئ إليها أن تتبعه، ويقودها إلى حيث بوجى يستلقى ميتـا، من أثر لدغة كوبرا).



تبدأ هارييت فى إلقاء قصيدة (هل تقرأ من دفترها؟ أم تكتب فيه؟) بمثـل هذا المنظر لهارييت وهى مستلقية فوق العشـب كيف ترى الراويـة نفـسها الآن ما كانت عليه حينئذ. إنه يرسل إلى ماضى "الصورة الداخلية" لماضـى الراويـة، بتذكاراتها. لكن هذا المنظر يمثل أيضا كيف صورت هارييت نفسها حينئذ عنـدما نظرت قدما، ملهمة لـ أو بالشعر، وقد أمعنت النظـر فـى الغمـوض المحيـر لطبيعتها. أى أن، صورة الراوية الداخلية تنبثق مع الظنـون الخاصـة، خيـال، هارييت، تعويذتها السابقة، كى تحيى من جديد اللقطات الغامضة المعروضة علـى الشاشة.

وكما تمتزج الصورة الودودة لهارييت وهى تنشد قصيدتها مع لقطة بانورامية للنهر، يعلو صوت الراوية من أعلى – لقطة – هارييت ".. كما حبانا النهر بكل شيء، فقد حبانا بشاب على – رحلة – المركب الأسبوعية"(١).



هناك مزج لفاليرى وهارييت فى المقدمة من اللقطة بينما نان فى مؤخرتها تصرخ نان "سيأتى، دعينى أنظر إليه" وتندفع من عمق اللقطة (مثل روبرت فى قواعد اللعبة عندما يظهر أندريه لأول مرة داخل القصر).





عند كلمات الراوية "... عرفنا القليل جدا عنه..." هناك قطع إلى نان ومنظر البنات مصورين أولا بلقطة داخل – الـ – لقطة تم – فى تكوين سيتكرر

---

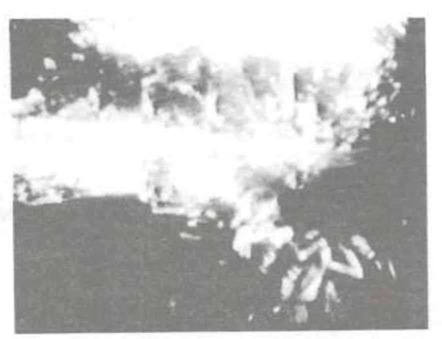
(١) فى نهاية الفيلم، تلقى هارييت قصيدة، لكن الراوية تتجاوزها لآخر مرة ثم تستكمل الراوية القصيدة، تتحرك الكاميرا تجاهها لكنها تواصل حركتها مخرجه هارييت من الكادر (مثل المغنيين فى ختام – فيلم – تونى) وكل ما نراه فى النهاية هو النهر، والذى يتماهى بشكل واضح مع الفيلم ذاته.

عند جنازة بوجى، مصورين عبر سور الجنينة. ومرة بعد مرة فى – فيلم – النهر (وهو ما يعتبر إلى درجة كبيرة تطورا جديدا فى سينما رينوار) مشاهدون متموضعون داخل اللقطات – داخل – اللقطة الذين، على نحو عادى، فى أفلام رينوار يستدعون خشبة مسرح، ويظل المغزى هو أن الفرجة هى مسرح، فعل، أداء، مثل ممثلين فوق خشبة المسرح، مشاهدون يمثلون أدوارا، يشاركون فى العرض المسرحى للعالم.



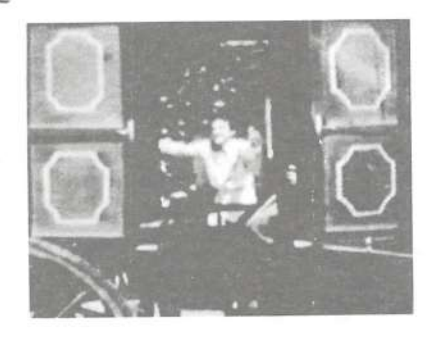
تختفى الصورة تدريجيا، ثم تظهر تدريجيا على فاليرى وأنفاسها تتلاحق بسبب الأخبار التى تفيد بأن القادم الجديد، كابتن جون، له ساق صناعية. لكن ذلك، فى تصور نان، لا يجعله أقل جدارة فى لعب دور البطل الرومانسى. أما الكابتن جون فهو أمريكى عائد من الحرب وهو يزور السيد جون جيرانه. فى أداء جزء من دور أوكتاف هى نفسها، تقترح نان أن تدعوه الفتيات لحضور حفلتهن للاحتفال الآتى بـ دوالى Diwali وقد تأثرت باللحظة، أخذت هارييت تعنون خطاب الدعوة وهى تتلو العنوان بصوت عال:"البيت الصغير، قريتنا، بنغال. الهند. هامبشاير الشرقية. العالم: لكن ما أن طالبت فاليرى بإرسال الخطاب، انسلت فورا هارييت من مزاجها الشعر ى: "إنه منزلى وإنها حفلتى!".فى سياق تحولها إلى الراوية الحكيمة، تعلمت هارييت أن تتسامى – فوق – أنانيتها. (يعد النهر، فى أحد مستوياته، قصة التحول الجوهرى لهارييت، أو على الأقل أول مراحله، الذى يدعوها للانغمار داخل النهر، كى تموت، وأن تبعث حية، وأيضا كى تدرك أن لا أحد يكتب شعرا دون مساعدة) عندما تتسلق هارييت السور الذى يفصل حديقتها

عن منزل السيد جون، يتكلم الراو ى: "... منذ وفاة زوجته، فإن امرأة هندوسية هندية قد استوعبت جارنا تماما..." هناك قطع إلى المجال المعاكس، حيث تسير هارييت فى الخلفية بينما نان وفاليرى تظلان فى المقدمة، ناظرتين. (كل هذه الصور سوف تتكرر كثيرا لاحقا فى الفيلم، عندما، فالآن مع هارييت، الناظرة، يتبع كابتن جون ميلانى داخل الغابة وهو يقبل فاليرى. "كانت قبلتى الأولى" تقول الراوية، ما زالت مغتاظة بعد كل هذه السنين، "لكن تستقبلها واحدة أخرى، ولا أستطيع تحمل ذلك"). "كان منزله ممتلئا بأصدقاء هنديين، وكنت هندية وموسيقى هندية... ولديه ابنه أكبر قليلا منى" تتدفع عربة داخل اللقطة، وهناك صيحات منفعلة "ميلانى!".



قطع إلى لقطة طويلة متوسطة لهارييت وميلانى، الأبواب المفتوحة للعربة تكون لقطة رائعة – داخل – الـ – لقطة، وستائر مدخل المنزل تعزز من وضع المسرح.

فجأة تنزاح الستائر، ويدخل السيد جون، عندها تصيح ميلانى "أبى!".



على التو، تدخل ميلانى، لاحقة بأبيها عبر اللقطة – داخل – الـ – لقطة، ويحتضنان.

ينطق السيد جون بالكلمات "أوه ميلانى ميلانى ميلانى ميلانى" كما لو كانت تعويذة. (سيعود صداها من قبل تعويذة هارييت المرتعشة "بوجى بوجى بوجى بوجى" عندما ترى أخاها لأول مرة جثة هامدة على الأرض) "... نحن نتحرق شوقا لرؤية كل منا الآخر!".



داخل منزل السيد جون استكمل تقديم كل الشخصيات. لا تستطيع هارييت أن تبعد عينيها عن كابتن جون عندما قامت بتسليمه الدعوة. بحرج مؤلم فى تقدمها تندفع فى كلام مؤثر عاطفى: "دائما ما نقيم حفلة لدوالى لأن ذلك هو أفضل وقت. احضر رام سنج لمبات وقد أنرناها قبل وصولك ولدينا آيس كريم وأعمال نارية فى الحديقة وقد ارتدينا فساتيننا ونرقص وتصنع أمى لنا تيجانا ذهبية وفضية. هل ستأتى؟".

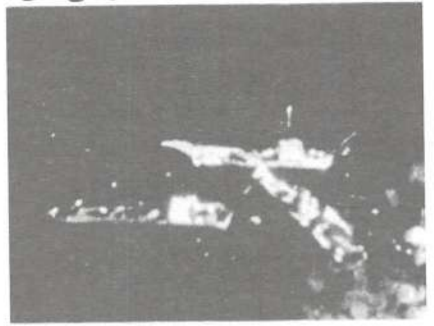
يرد الكابتن جون بدون رد شاف، "كل هذا رائع" ثم تحول كى يسأل السيد جون، وليس هارييت، ما هو دوالى. يرد: "الاحتفال الهندوسى بالأضواء". ثم تستكمل هارييت بغير انزعاج: مئات بل آلاف من اللمبات الصغيرة سوف تنار فى كل مكان...".

هناك تزاوج من هاربيت، وهى تحدق قدما، مسحورة، إلى أداء لقطات وثائقية للاحتفال. أثناء هذه اللقطات، يتمازج بعفوية خيال هاربيت الشعرى و"الواقع" الوثائقى معا.

وعلى نحو متساو عفوى، يتواصل صوت هاربيت داخل صوت الراوية "... ما زلت أرى اللمبات الصغيرة. دوالى يعنى "إكليل النور"...". والصور التى تتعاقب هى حقيقية، لكنها أيضا ما تتصوره هاربيت بما داخل عينيها. وهى، عبر جسر الزمن، ما يمكن للراوية "أن تظل تراه" حتى عندما تتحدث. هذه الصور، التى تعبر ماضى وحاضر، واقع وخيال، خيال وفيلم، هى صور، كما تشير الراوية، للمبات مضاءة "فى ذكرى حرب عظمى، الحرب القديمة الأزلية بين خير وشر. لأنه من أجل كل حياة منحت فى هذه الحرب، تضاء لمبة...". ويعد هذا تأويلا آخر – لفيلم – النهر لنفسه: فهذا فيلم، أيضا، مجرد لمبة. (يماهى – فيلم – فتاة المباراة الصغيرة لرينوار نفسه رمزيا مع الشرارة، التى تشتعل على نحو هلاوسى مع محاولات فتاة المباراة الصغيرة أن تحفظها بعيدا عن التثلج حتى الموت).

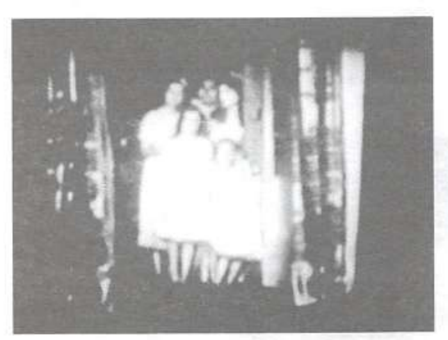
صاحبت كلمات الراوية المناظر الوثائقية التى تتداخل مع اندفاع قارب صغير، مضاء سطحه بلمبة: "بالنسبة" للهندوس، الرب هو كل الكون، وحيث أن الرب فى كل مكان، فإنه من الطبيعى فيحسب أن تعبد شجرة، حجرا، نهرا. فكلها تظهر وجود إله واحد".

تتبع الكاميرا القارب كغيره من القوارب الصغيرة، فهو أيضا يحمل أنوارا، تتجاوز مساره. (هذه الصورة بعينها سيرجع صداها عندما تتوغل هاربيت بقاربها داخل النهر فى ليلة تبيت النية، بعد موت بوجى، أن تغرق نفسها).



هناك مزج إلى الفتيات، مؤاطرات داخل ستائر يشاهدن وصــول كـابتن جون إلى الحفلة "... فى منزلنا، كنا منفعلان. لقد وصل كابتن جون... لـم يبـد دوالى بهذا الجمال أبدا". من الأب وهو يدعو الكاتبن جون لصيد نمر، هناك قطـع إلى رام سنج وهو يضئ شعلات نار، ثم إلى زاوية جديدة على العرض، أرجوحة فارغة موضوعة على نحو لافت للنظر داخل اللقطة. (لمن هذه الأرجوحـة؟ مـن الغائب عن هذا المنظر؟).





"... إنها حكاية خيالية صارت حقيقة""". (ما هو مدهش فى – فيلم – النهر هو دائما حكاية خيالية ستصير حقيقية). هناك قطع إلى نان، ضـاحكة ثـم إلـى الأطفال. "... حتى الأطفال أدركوا المعنى...".

هناك قطع ساحر إلى هارييت، وهى تنحنى احتراما تجاه خلفية سـوداء، إلى فاليرى مصورة على نحو مشابه، ثم إلى كابتن جـون، بابتـسامة رصـينة، غامضة على وجهه "... فاليرى وأنا تظاهرنا بعدم الاهتمام بوجوده، لكننا عرفنـا

جيدا أن عينها كانتا تحدقان إلينا..." (يذكرنا هذا المشهد بقوة بمنظر بليغ مساوى له فى دار الأوبرا فى فيلم رسالة من امرأة مجهولة لماكس أوفيليس).

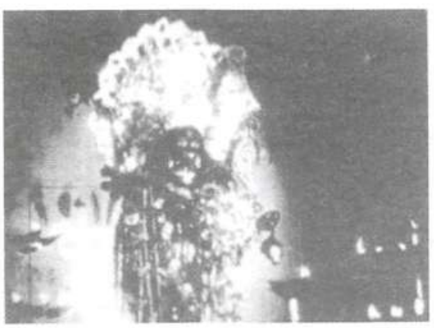






هناك قطع إلى لقطة بعيدة للمكان ككل، وقد سيطرت عليه شجرة رائعة وشرارات النار المدهشة. يجرى رام سنغ هنا وهناك، وهو يشير بحركات أدائية منفعلة، هذه واحدة من أكثر صور رينوار ظرفا وحتى الأكثر إثارة للحزن فى فعل الإخراج. ثم هناك مزج إلى موكب متعبدين، الذى سينتج عنه مشهد وثائقى آخر: "... يؤمن الهندوس برب واحد، لكنهم يعتقدون فى رموز مختلفة، التى يعتبرونها تجسيدات للطهر وصفات للوجود الأعظم...". هناك قطع إلى معبد، مصورا بحيث يستدعى مسرحا، تمثالا للآلهة كالى "على مسرح" ثم قطع إلى المعبود معزولا

داخل اللقطة. "... وبين تلك الرموز كالى، آلهة الدمار والخلق الأبدين، فلا خلق دون دمار.



فى قريتنا، فى تلك الليلة، تجلس المفزعة الجبارة كالى بكل هيبتها، ويتجمع القرويون يسألونها الحماية. لأنه من خلال تدمير عناصر الشر، يولد الخير...". فى هذه الكلمات المشحونة، التى تتردد بمسئولية رينوار، هناك مزج من كالى إلى بوجى، الذى يرقص مع إليزابيث وهو يحمل هوبتى بذراعيه.





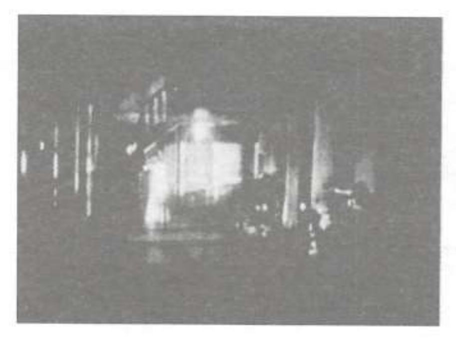
للحظة طويلة، تنطبع صورة كالى المفزعة فوق - صورة - بوجى وهوبتى، "تتربع" كالى، كما أشارت الراوية، تحتل منتصف اللقطة، وتمتلك أيضا نظرة تحديق. وتخص تحديقتها ذلك الأرنب البرئ الذى ولد مرارا وتكرارا - والذى مات مرارا (_تعتبر الأرانب بالنسبة لمشاهدى قواعد اللعبة رمزا للفناء وللخصوبة أيضا) - ولهذا الولد الصغير الذى هو على وشك الموت. يعتبر موت بوجى - فى فيلم - النهر أكثر الأمثلة تحطيما للقاعدة، المتمثلة فى كالى، التى مؤداها أن الخلق مستحيل دون التدمير.

ينصرف بوجى وفيكتوريا، تطلب ميلانى من والـدها الـرقص، وتنغـز هارييت كابتن جون فى قدميه. لكنه "أتشرف بذلك، يا طفلتى الـصغيرة" يقـرص هارييت على جرأتها، فتجلس غاضبة. ثم يطلب السيد جون من ميلانى أن ترحب بالكابتن جون، الذى يقف عندما تدخل اللقطة. تتوقف الموسيقى وبقلق، يجلس كابتن جون وميلانى. تدير إليزابيث الفونوغراف فتصدح مرة أخرى، فتـنعش المنظـر (كما تفعل الموسيقى دائما فى سينما رينوار) يظهر ظل فى اللقطة، ثم تدخل فاليرى بشخصها، مخفية ميلانى، (هذه الحيلة المعبرة، مثل حيل رينوار الأخـرى التـى توظف فى النهر، (هى أيضا من شيم تكنيك هيتشكوك).

وهى تقول "هلا ترقص، كابتن جـون" تـضم فـاليرى يديـه ويلحقـان بالراقصين الآخرين. هناك قطع إلى ميلانى، هارييت، ونان، الذين يشاهدون، ثـم عودة إلى قاعة الرقص. تتوقف الموسيقى. فاليرى تذهب لإدارتها مـرة أخـرى. كابتن جون وحده داخل الإطار يعدل بحيطة وحذر من وضع ساقه الصناعية. غير عازم على تحمل المعاناة الأليمة والمحرجة للرقص، يتوجه إلى الفراندا. بانفعـال تقول نان، "دعونا نذهب!" تتبعها هارييت، وتظل ميلانى فى الخلف.

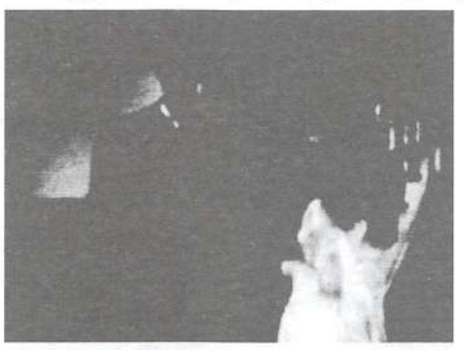
يدخل كابتن جون الفراندا، ويرى فى لقطة بعيدا جدا مـن وجهـة نظـر هارييت ونان فى لقطة تستدعى أيضا المسرح. إذن تتضمن أيضا اللقطة المعاكسة لنان وهارييت وهما تنظران من خلال لقطة – داخل الـ – لقطة (وهى واحدة من صور الفيلم المكررة لفنية المسرحة وهى تصور – تتفرج على – نفسها).





تلحق فاليرى جون فى اللقطة البعيدة جدا. هناك قطع إلى لقطة الثنائى المتوسطة الموضوعية الاصطلاحية التى تتقاطع باللقطة البعيدة لنان وهارييت، المشاهدتين – عندما تتسرب موسيقى الفالس من الخارج، ينصح كابتن جون فاليرى أن تأخذ حذرها ("لأنك فتاة جميلة"). قطع إلى لقطة جديدة أقرب إلى المشاهدتين – لقطة "موضوعية" أخرى، ما تزال إطار – داخل – الـ – إطار مما يستدعى المسرح. (تمر الكاميرا بسهولة وييسر للخلف وللأمام بين المنظور المتذكر من الماضى والمنظور الذى يمثل الرؤية الداخلية للراوية.

فوسيط الفيلم يعبر ماضى وحاضر، داخل وخارج، كما يعبر فعل ومشاهدة).



تكرر هارييت فى عدم تصديق، "جميل!" قطع إلى فاليرى فى لقطة مقربة وهى تداعب شعرها. "ربما أحلم..." يقول كابتن جون، ثم قطع من "الممثلين" إلى "المشاهدتين" ثم عودة مرة أخرى حيث يعطى كابتن جون سيجارة إلى فاليرى. "إنها تدخن!" تقول هارييت فى دهشة وبحسرة. "لقد كبرت!" تعقب نان بابتسامة مشرقة.

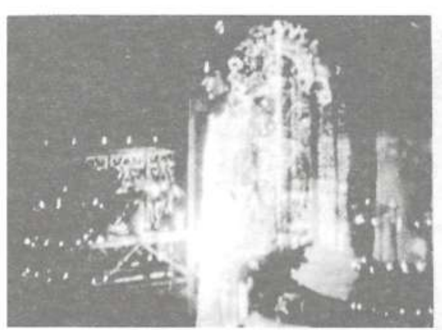


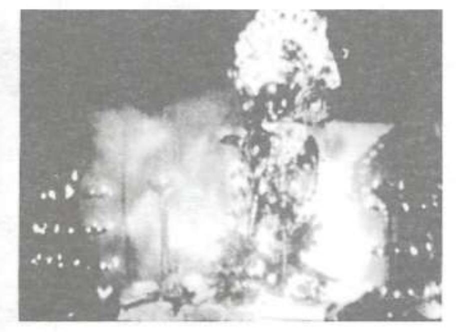
في هذه اللحظة تشتعل سيجارة فاليرى، ثم تعود إلى اللقطة البعيدة جدا التى تمثل وجهة نظر الاثنتين المشاهدتين وتضع "الممثلين" على المسرح، ثم إلى اللقطة الأصلية لهارييت ونان، وهما مصورتين داخل إطار مسرحى - داخل - الـ "إطار.

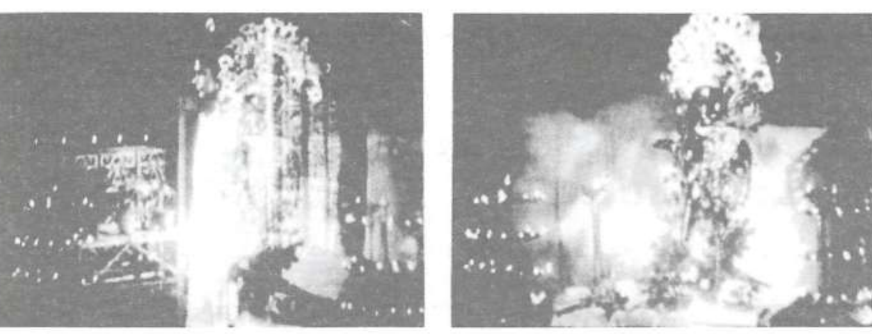
القطع التالى - تكرار للقطة "الموضوعية" لكابتن جون وفاليرى - هو بالأحرى يهز الأرض من تحتنا. ما أن تشد فاليرى نفثة جريئة، حتى يحدث قطع محير للغاية (تعد هذه اللحظة أكثر اللحظات تميزا فى الفيلم) إلى ميلانى مصورة من النافذة، فى حالة مشاهدة.



يليها لقطة "موضوعية" للكابتن جون وفاليرى، التى لا تتمكن من منع نفسها من السعال، ثم إلى "المشاهدتين" اللتين تضحكان على انزعاج فاليرى، كما نفعل نحن، ثم اللقطة الغامضة لميلانى، مع مصاحبة لموسيقى هندية صاخبة. ثم ببطء تتمازج ميلانى مع كالى.







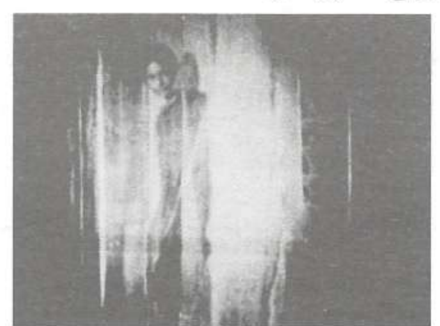

حرفيا ميلانى لم تر ما يتم تبادله بين كابتن جون وفاليرى، لكنها تعرف بمشاعرها ما يحدث، وسأقوم بشرحه. تتنامى هذه المعرفة من قوى الخيال العادية من فتاة تشعر بالرفض من قبل الرجل الذى تتمنى أن يكون حبها الأول، لكن للمعرفة أيضا مظهرا خارقا للطبيعة، كما لو أنها منبثقة عن الآلهة كالى (كما كل المعارف، ربما).ويجب أن نفسر هذا المزج بتماهى الشخصيتين، كى يوضح أن ميلانى إنما هى تجسيد لكالى، ويجب أن نأخذه أيضا بالأحرى كتجسيد على أن كالى تستحوذ على ميلانى، أن كالى تمسك بخيوط ميلانى.

من كالى، قطع إلى منظر عام للمعبد، يصور مرة أخرى كفضاء مسرحى.راقصو النار "على المسرح". ثم قطع إلى جمهور الراقصين: بحر من الوجوه المستغلقة، فاترة المشاعر وغامضة مثل جمهور الكوميديا دى لا أرتى لإنكاس فى – فيلم – العربة الذهبية (أو مثل مشاهدى – فيلم – النهر على الأمريكان؟).



قطع إلى كالى، تترأس المنظر، ثم مزج إلى قارب صغير يحمل صنما طينيا، حيث سيقذف به داخل النهر.

عند شروق شمس اليوم التالى، تؤخذ رموز كالى، المصنوعة من طين النهر وشكله ورسمت بحرفية، إلى المياه من أجل الطقس الختامى. استكملت الآلهة مهامها المتنوعة. تعبد ورع، بخور عاطرة، قرابين مفرطة يصل كل ذلك إلى منتهاه الأخير. ففى النهر وعلى ضفتيه، شبان وعجائز، أغنياء وفقراء يقدمون فروض الطاعة الأخيرة إلى الآلهة... هناك قطع إلى ميلانى والسيد جون بين الحشو د. يشاهدان الاحتفال من على ضفة النهر، ثم إلى القارب وهو ينزلق ببطء داخل المياه، ثم عودة إلى الأب والأبنة. "... صاعدة من حضن النهر، تعود كالى إلى النهر. من الطين وإلى الطين تعود...".

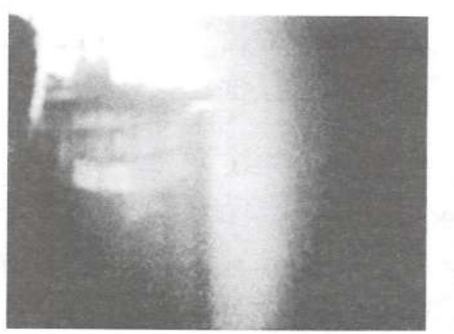


ينظر السيد جون تجاه ميلانى، ثم يحدق بعيدا بتعبير وقور، ثم تختفى الصورة تدريجيا ببطء رائع. الأمنية المؤلمة التى تشى بها هذه النظرة، عابرة صمت الراوية وكذلك التعبير الشعرى عندما يطبق الكلام على اللقطة، هى أن ميلانى قد وجدت راحتها من الحياة التى منحها إياها والدها بسماحة – أن ميلانى تموت، مثل أمها فى الماضى، مثل بوجى فى المستقبل. إنها الأمنية: أن عشق السيد جون الميت، أم ميلانى، تعود للحياة.

عندما تظهر الصورة تدريجيا، نرى السيد جون وهو يقرأ الجريدة. ألحان وترية غامضة تعزفها سيتار – هى شبيهة بدقات أجراس الكنيسة فى تونى –

توقظه من لا واقعية حكايات الجريدة. يتنبه، وتنسحب الكاميرا، كاشفة حضور كابتن جون معه داخل الحجرة. يسير الرجلان تجاه ستار، قطع إلى مجال معاكس. يطوى السيد جون الستار، و، من وجهة نظره، نرى المنظر المتألق لميلانى، مرتدية، لأول مرة، السارى الهندى.





يقول السيد جون، "للحظة، لم أتعرف عليك!" ثم يتناول يدها ويحدق فيها بدهشة، وتصرح بأنها سترتدى دائما ساريا. عندما لم يتعرف عليها والدها، من الذى نتخيله أنه قد ظنها؟ بالتأكيد، إجابة واحدة إنها زوجته المتوفاه، أم ميلانى، كالى الأخرى. فالآلهة كالى تتصدر كل مخلوقات الحياة بعيدا عن الموت وهى أيضا مخلوقات الموت بعيدا عن الحياة. وهذا أيضا تفسير آخر للنهر عن نفسه: فنظرة الكاميرا تعد نظرة للآلهة كالى، التى تجسد قاعدة أن الخلق مستحيل بدون تدمير.

كما رأينا، أن – فيلم – النهر، مثل – فيلم – تونى لرينوار، وفيلم جريفيث قلب سوزى النقى من قبله، يبدأ بادعاء أن قصته هى حرفيا حقيقية، إنها قد حدثت بالفعل. لكن فى تأمل – فيلم – النهر، كما فى الفلسفة الهندية الكلاسيكية، ما "يحدث بالفعل" لا يمكن عزله عما يتم الحلم به، ما يتم تخيله، ما يتم تذكره، ما يتم تمثيله على المسرح، أو، فى هذه الحالة، ما يتم عرضه على شاشة سينما.

"فالواقع" نفسه مسرح، عرض، عبره تكشف الحقيقة عن نفسها للكائنات الإنسانية، عرض حيث خالقه وجمهوره أخيرا، واحد، حتى ولو تم الفصل بينهما بعازل.

فالحد ما بين الخيال والواقع، مثل الحد مابين الهند والغرب، هو نفسه من خلق الخيال الإنسانى. ومما ينطوى على تناقض، إن هذا يعنى أن لا شيء يصير أو يكون أكثر واقعية للكائنات الإنسانية.

يتحدى النهر ويسجل بحرفية الفانتازيا (التى تعود إلى جريفيث وشابلن وإلى سينما رينوار الأولى نفسها) أن وسيط الفيلم ليس عائقا. ويتسع للفانتازيا داخل كل محمول بالرؤية الميتافيزقية - رؤية هى من نبت الهند الخاص، لكنها دائما فى القلب من سينما رينوار. فالواقع وهم، الوهم حقيقة، والزعم يعكس ذلك هو "الوهم الكبير". تعد هذه الفكرة من التعاليم الهندية. إنه ما أخذه النهر من الهند. لكنه أيضا ما أحضره رينوار فى مواجهته مع الهند، إنه إدراك رينوار الخاص أيضا. يعد النهر وسيط رينوار فى توحده مع الهند. إنه أيضا توسطه عبر ما يفصله عن الهنود، ما يجعله الكائن المميز الذى هو عليه. فى التوسط خلال الدرس الهندى فإن التميز هو التعبير عن التوحد، يكتشف رينوار حضارته الخاصة، حضارة الغرب، كموضوعه الخاص، وهنا، فإن ما تلى النهر هو تأملات متألقة للثقافة الأوروبية فى أفلام العربة الذهبية، كان - كان الفرنسية، وإلينا والرجال Elena et les Hommes.

الفصل الثالث عشر

دوار: المرأة المجهولة عند هيتشكوك

فى دراستها "نظرة قريبة على الخوف من المناظر المتسعة: ميلفى، هيتشكوك ودوار"، تنتقد ماريان كينى الرؤية التى مؤداها أن الكاميرا فى دوار تضع نفسها حصريا مع الموقف الذكورى[1]. وترى أن دوار، مثلما الحال فى كل أفلام هيتشكوك، يهتم ببحث الهوية وما يسميه ستانلى كافيل "التماهى والتوطن فى منطقة نسوية للذات". لو أن ذلك حقيقيا، فإن دوار له صلة نسب قريبة بما يسمى بالأفلام النسوية، خاصة النوع الذى يسميه كافيل "ميلودراما المرأة المجهولة".

فى نهاية – فيلم – دوار يستيقظ (جيمس ستيوارت) مثل شخصية لويس جوردان فى نهاية – فيلم – رسالة من امرأة مجهولة، على إدراك فشله فى الاقتناع بالمرأة التى يحبها. ويأتى هذا الإدراك، فى كلا الفيلمين، شعريا متأخرا للغاية. ثم هل نعد نحن دوار كجزء من نوع المرأة المجهولة؟ لو أن الإجابة بلا، فماذا يكشف استثناؤه من النوع أو رفضه النوع عن ميلو درامات المرأة المجهولة، عن حكايات أفلام هيتشكوك المثيرة، عن مفاهيم النوع والإبداع كأدوات للنقد السينمائى، عن شروط الوجود الإنسانى (اهتمام كافيل العميق وهذه الأفلام التى نقوم معا بدراستها)؟

---

(١) ماريان كينى "نظرة قريبة على الخوف من المناظر المتسعة: ميلفى، هيتشكوك ودوار" فى مارشال ريتو تيليمى ونيلاند بواجيو، محررين. قراءة هيتشكوك (آميس: مطبوعات جامعة ولاية لوا، ١٩٨٦). رغم النقاط الهامة التى يتوصلان إليها، فإن رأى لـ دوار والمقالة الواضحة لكينى مرتبطان على نحو حميمى إلى حد إننى لن أضطر للتذكير فى كل المواضع بالنقاط التى تتطابق فيها قراءتنا.

لقد وضعت فى المقطع التالى تلك الأسئلة بطريقة غير مباشـرة، داعيـا أفكارى تستنبط من "قراءات" تفصيلية لمشهدين من الفيلم. فى استكمال علاقة دوار بميلودراما المرأة المجهولة، كان لدى حافز شخصى هو رغبتى فى تأمل العلاقـة بين كتابة كافيل عن الفيلم، المسترشدة بـ ومن ثم اكتـشاف الأنـواع الرئيـسية للأفلام، وبين كتابتى الخاصة، متجسدة فى السينما كأداة للإبداع. وهكـذا اتبعـت منهج – كتاب – "هيتشكوك – النظرة القاتلة"[1]. حيث قرأت خمسة أفلام لهيتشكوك من البداية حتى النهاية.

المشهد الأول الذى يلى مباشرة الجزء المنهك حيث سكوتى، وقد هزمـه الدوار، يفشل فى الصعود إلى أعلى جرس البرج ويشاهد ما اعتبره موت مـادلين (كيم نوفاك). إنه يبدأ بلقطة بعيدة للغاية لسكوتى داخل شقته، مشوش الفكر، وربما قد غلبه النعاس، على الأريكة. عندما يسمع صوت الجرس يتطلع لأعلى، ويـذهب إلى الباب، تتبعه الكاميرا. قطع إلى لقطة حيث سكوتى، فى ظـل، علـى يـسار الصورة التى يحتلها شخص باتساع الباب غير محدد الملامح و(سوف تتكرر هـذه البداية، ولكن بطريقة عكسية، عندما يزور سكوتى لأول مرة غرفة جودى بالفندق فى الجزء الثانى من الفيلم). يده أسفل خط الإطار، يفتح سكوتى الباب، خالقا مـا أسميه بتأثير "صعود – ستارة" هيتشكوك، وفاتحا قوسا سيغلق عنـد نهايـة هـذا المشهد. (أكثر تأثير لرفع – الستارة أهمية فى دوار يحدث عندما يفـتح سـكوتى، وهو يقتفى أثر مادلين فى ممر مظلم، بالقرب من الباب وتختفى مادلين – ومحـل زهور بألوان جذابة يملأ الشاشة). وكما هى الحال دائما عند هيتـشكوك، عنـدما يرتفع الستار، يستدعى المسرح. سكوتى هو الجمهور، ونحن أيضا، بطبيعة الحال – لهذا المدخل المسرحى. لكن لمن هذا المسرح؟ فنحن لا نرى إلا سلويت، ظـلا خلال ظلال. فى مشهد جريمة الحمام الشهير، لا يصور هيتشكوك دخول القاتـل بهذه الطريقة. رغم ذلك، فإن ماريون كرين تغير من وقفتها عندما تفـتح سـتارة

(١) وليام روثمان، هيتشكوك – النظرة القاتلة (كمبردج، منشورات جامعة هارفارد، ١٩٨٢).

الحمام – هى لا تفتحها بنفسها – حتى إننا نرى وحدنا سكين القاتل الماهر مصورة داخل سلويت.



بلاغيا، فإن مشهد تماهى ستارة حمام – فيلم – سيكو مع شاشة السينما – هذه الستارة الآمنة التى تفترض إنها تعزلنا عن عالم الفيلم. يقدم هـذه الشخـصية السلويتية ليست ببساطة كمستوطنة لعالم مبعده بأمان عن عالمنا الخـاص وإنمـا كواقع كما لو كنا وجها لوجه أمام قاتلنا نحن(١).

يشير تصوير المرأة على عتبة باب سكوتى فى سلويت، على العكس، إلى أنها ليست تماما، أو ليست بالضبط، حقيقية كأننا لا نرى امرأة بـشحمها ولحمهـا وإنما مجرد شبح.

حقا، يمثل هذا السلويت، من بين لحظات أخرى، الظهور الشبحى الـذى يصعد عند رؤية جودى فى ذروة الفيلم، منبئا بموتها. يعى هيتـشكوك إنـه فـى مواجهة الكاميرا، فإن المستقبل مثله مثل الماضى لابد أن يمسك بتلابيب الحاضر. إنها واحدة من رؤاه الباقية فى أن هناك مظهرا من الظواهر الخارقة للطبيعة، روح شبحية، فى كل الكائنات الإنسانية داخل الفيلم، فى كل شخصيات الكاميرا.

---

(١) كتحليل مفصل لهذا المشهد، انظر روثمان، هيتشكوك – النظرة القاتلة.

يعتقد سكوتى، أو يتمنى أن يعتقد على نحو يائس، أن الكائنات الإنـسانية تخلق مصائرها الخاصة: فلو أن الأشباح حقيقية، فإن الكائنات الإنـسانية ليـست حرة، ويستسلم لدواره. وعبر الحوار اللاحق، يعتزم سكوتى أن سـيطرة كارلوتـا على مادلين لا تظهر أية وكالة لخوارق الطبيعة. ومن هنا فإنه من الملائـم علـى نحو معبر أن يلمس فى التو زر النور، محولا السلويت إلى مجسد: إنــه مــادلين (على نحو بارع محسوس – كيم نوفاك)، بالنسبة لسكوتى (على الأقل، هذا ما رواه بنفسه لنفسه)، يعتبر غموض مادلين لغزًا فحسب: كيف تمكن كارلوتا فالديز فيها حتى أوجدت له الأعذار ومن ثم يقهرها ؟ وفى دوره كمحقق، بل أيـضًا كمعـالج نفسى، يأخذ سكوتى (سكوتى العنيد) على عاتقه أن يفك هذا اللغز، كى يبرر كـل شىء.





لكى سكوتى يرتبك خطأ: إنه يحب. عبر سلسلة من الأحداث التى يخطط لها سكوتى بدقة، لكن مشروع سكوتى فى الجزء الأول من الفيلم يلقى به معًا كـ محقق / معالج نفسى وكبطل رومانسى يصير صنعة – معا سيفسرها البعض بأنها جواز – حيث يراهن بوجود الداخلى، وبتفسيره البعض لكل شىء، سوف يبـرهن لمادلين أنها حرة، وسوف ينقذ وينتشل تلك الفتاة من خطر محدق لكن ماذا تمثـل هذه المرأة بالنسبة له ؟ فسكوتى عازم على إنكار كارلوتا داخل مادلين، لكــن إذا كان مصير مادلين هو المتجسد بالفعل له، كارلونا العالكة التى يقع هو فى غرامها؟ هل سكوتى غير المتمرس فى شئون القلب، محتضن لغموضها، وليس ناكرًا له؟

لا يعلم سكوتى، ولا نحن أيضًا، وقد انتابه الدوار فى المرة الأولـــى، أن تلك المرأة على السطح ليست هى مادلين، زوجة جافين إليستر، وإنما هى جــودى بارتون من سالينا، كنساس، التى تلعب دور مادلين – وبدقة أكثر، تمثل دور مادلين المسيطر عليها من قبل كارلوتا فالديز – فى قطعة مسرحية أبدعها جافين إليـــستر الشيطانى، ما لا يعرفه سكوتى، ولكن هيتشكوك يطالبنا أن نعترف به، أن الـــسير، رغم قدراته الملهمة فى الخلق، ليس إلا مجرد مخلوق من خلق المبدع الحقيقـــى، هيتشكوك، ومن ثم، أيضًا، نحن نعى، على عكس سكوتى، أن جودى هـــى كـــيم نوفاك تمثل دور جودى، هذه إذن كيم نوفاك المستحوذ عليها مـــن قبـــل جـــودى، المستحوذ عليها من قبل مادلين، المستحوذ عليها من قبل كارلوتا فالديز، التـــى.... إذن من هى تلك المرأة التى نعرفها كـــ كيم نوفاك ؟ من هى فى مواجهة كـــاميرا هيتشكوك ؟ ومن هو هيتشكوك، الذى هو مثل سكوتى، قد وقع فى غرامها؟ مـــن نحن، وقد وقعنا أيضا؟

"مادلين!" يقول سكوتى بعدما أضاء الزر. "ما الذى حدث؟" ".. لقد انتابنى الحلم مرة أخرى".

يهدأها سكوتى، وأثر من ابتسامة تعلو شفتيه. "سيمر كل شيء على خير ما يرام.. لقد استيقظت...".

تحملق فيه عندما ينتهى من كلامه. "أنت بخير الآن".

يضيق من عينيه كما لو أنه يفحصها عن قرب، باحثا عن مدخل لتفـسير الأمر. "والآ، هل يمكنك أن تخبرينى؟". تلتف وتسير داخل الغرفة. تتابعها الكاميرا عندما بدأت فى الارتباط بحلمها عن برج فى قرية أسبانية قديمة. ثم يبعد هيتشكوك سكوتى عن مادلين فى لقطات منفصلة.

عندما تأخذ مادلين فى الكلام، يضيق سكوتى عينيه، ويبـــدأ تفـــسير فـــى البزوغ. عندما تواصل، يتحرك يسارا، تحوط الكاميرا بحركته المنسابة. ثم يتدخل،

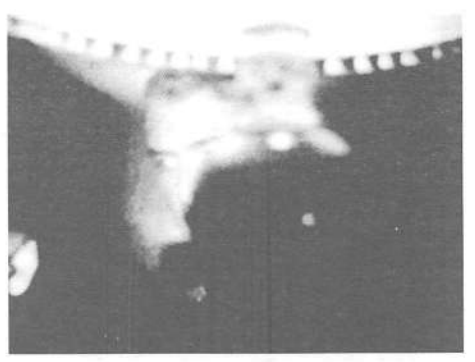
موحيا بمزاج جيمس ستيوارت الفذ، ".. إنه ليس حلما. لقد كنت هناك من قبل. لقد رأيته".

تنظر تجاهه ثم تجلس. "لا، أبدا!" تقول ذلك بكل إصرار الرفض.

"مادلين، على بعد مائة ميل جنوب ســان فرانسيـسكو، هنــاك إرســالية أسبانية. تسمى سان خوان بايوتستا. لقد تم الحفاظ عليها تماما كما كانت من مئات السنين خلت كمتحف. الآن فكرى مليا، عزيزتى، فكرى مليا. لقد كنت هناك مــن قبل. لقد شاهدتها... الآن واصلى الحديث عن حلمك. ماذا فيه كى يرعبك إلى هذا الحد؟"

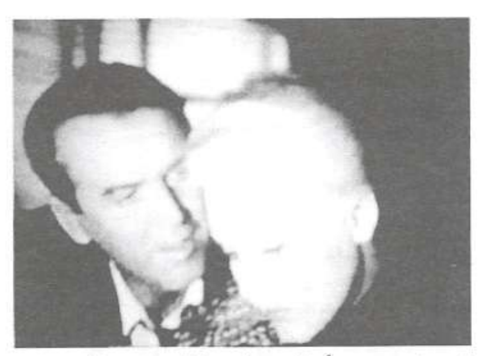
لتصوير مادلين وهى تروى نهاية حلمها، مع تنبؤ فاتر للكــابوس اســكت على نحو مفاجئ سكوتى، يربط هيتشكوك بثنائى من اللقطات المقربــة، ســكوتى ومادلين كل منهما مصور فى بروفيل شمالى، الذى يعبر على نحــو دقيــق عــن الحميمية والانفصال بين المحل (بفتحة على اللام، والمحل (بكسرة على اللام).

وقفت وحيدة على الخضرة، باحثة عن شىء ما. توجهت إلى الكنيسة. ثم خيم الظلام، كنت وحدى فى الظلمة مدفوعة إلى مزيد من الظلام. وجاهدت كــى أستيقظ".

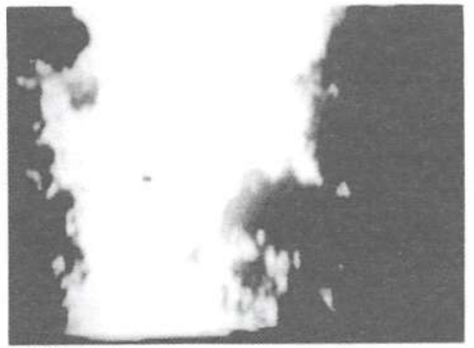


تتحرك الكاميرا مع سكوتى عندما يسير تجاه مادلين. وعنما ينطق بكلامه "ستكونين بخير الآن، مادلين" يخسف الضوء فى التو بسكوتى داخل الصورة، وهو

تأثير جوهرى لهيتشكوك. أخيرا وهو مصور فى لقطتين اعتياديتين، يتولى سكوتى المسئولية: "سآخذك هناك إلى تلك الإرسالية هذا الظهر، وعندما ترينها ستتذكرين متى رأيتها من قبل وسينتهى عند ذلك حلمك. سيقضى عليه. أعدك بذلك".



عندما يتحدث سكوتى، تأخذ عينا مادلين فى التحرك شمالا، وإلى اليمين، ثم إلى أسفل.



من هو صاحب الغموض فى تلك اللقطة؟ هل نحن نرى جودى وهى تؤدى شخصية مادلين – أى أنها تلعب دور مادلين وهى تفكر فى حلمها، وقد سيطر عليها مصير كارلوتا – أم جودى وهى تخرج من شخصية مادلين كى تفكر فى حلمها الخاص، حلمها بالسعادة مع سكوتى (حلم حسب خطة سكوتى، كاد يكلل بغير قصد تأمر جافين اليستر بالنجاح، هو مقدر له بالفعل أن "ينتهى" و"يقضى عليه")؟

بصمت، تواجه جودى تحديق سكوتى ثم تنظر لأسفل، عندها يقطع هيتشكوك إلى لقطة من زاوية مرتفعة (القطع إلى لقطة من زاوية مرتفعة فى نفس اللحظة التى يتقرر فيها مصير إنسانى هو علامة هيتشكوكية رئيسية أخرى). تنساب الكاميرا مع سكوتى عندما يقود مادلين ناحية الباب حيث يقول مع تنفيسة هواء مطمأنة، "عليك أن تعودى ظهرا إلى هنا" [تعيد حالة سكوتى إلى الذهن واقعة المشهد قبل الأخير من – فيلم – سيئة السمعة – حيث يقود فيه ديلفن (كارى جرانت) إليسيا (إنجريد برجمان) إلى حالة أمان][1].

بعد القطع إلى لقطة زاوية – مرتفعة موفقا عن طريق إفصاح هيتشكوكى آخر من الكاميرا، مرتبطا فعليا بإيماءة بصمة هيتشكوك. عندما يفتح سكوتى الباب وتمر عبره مادلين، يملأ الباب الكادر، مغلقا القوس الذى فتحه دخول مادلين خالقا وهج أبيض مبهر. (سيندلع وهج أبيض آخر عبر تمثيل هيتشكوك لكابوس سكوتى).

هناك مزج إلى لقطة بعيدة لسيارة سكوتى على طريق جبلى، ثم إلى الاثنين داخل السيارة مصورين من المواجهة. سكوتى ومادلين ناظران تجاه جوانب الطريق، وقد سيطرت عليهما أفكارهما الخاصة. تتحول كى تنظر من نافذة السيارة الجانبية، التى تؤسس للقطة من وجهة نظرها: اندفاع أشجار من أعلى، مصورة عكس السماء.

هذه لحظة مهمة. فهيتشكوك يقدم لنا عددا لا يحصى من وجهة نظر سكوتى، لكن باستثناء المنظر الملغز حيث تطفو الزهور على سطح المياه ذلك

---

(١) لقراءة فيلم سيئة السمعة، انظر وليام روثمان، سئ السمعة الفريد هيتشكوك، جورجيا ريفيو ٢٩ شتاء ١٩٧٥.

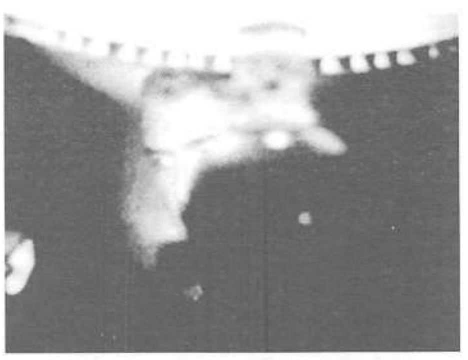
موحيا بمزاج جيمس ستيوارت الفذ، ".. إنه ليس حلما. لقد كنت هناك من قبل. لقد رأيته".

تنظر تجاهه ثم تجلس. "لا، أبدا!" تقول ذلك بكل إصرار الرفض.

"مادلين، على بعد مائة ميل جنوب سان فرانسيسكو، هناك إرسالية أسبانية. تسمى سان خوان بايوتستا. لقد تم الحفاظ عليها تماما كما كانت من مئات السنين خلت كمتحف. الآن فكرى مليا، عزيزتى، فكرى مليا. لقد كنت هناك من قبل. لقد شاهدتها... الآن واصلى الحديث عن حلمك. ماذا فيه كى يرعبك إلى هذا الحد؟"

لتصوير مادلين وهى تروى نهاية حلمها، مع تنبؤ فاتر للكابوس اسكت على نحو مفاجئ سكوتى، يربط هيتشكوك بثنائى من اللقطات المقربة، سكوتى ومادلين كل منهما مصور فى بروفيل شمالى، الذى يعبر على نحو دقيق عن الحميمية والانفصال بين المحل (بفتحة على اللام، والمحلل (بكسرة على اللام).

وقفت وحيدة على الخضرة، باحثة عن شيء ما. توجهت إلى الكنيسة. ثم خيم الظلام، كنت وحدى فى الظلمة مدفوعة إلى مزيد من الظلام. وجاهدت كى أستيقظ".



تتحرك الكاميرا مع سكوتى عندما يسير تجاه مادلين. وعنما ينطق بكلامه "ستكونين بخير الآن، مادلين" يخسف الضوء فى التو بسكوتى داخل الصورة، وهو

فلقطة وجهة النظر تلك ورد فعل مادلين تجاهها لا يسمحان لنا بقراءة أفكار هــذه المرأة، إنهما يكشفان فقط إنها مستغرقة، بينما سكوتى ليس كذلك، داخل لغز – لغز ميلاد وموت وحرية وحب، ووقوع في شرك، الذى يكمن فى القلــب مــن أفــلام هيتشكوك.

بأثر من ابتسامة، تنظر مادلين يمين الشاشة تجاه سكوتى، ثم إلى اليــسار وإلى أسفل الطريق الذى يمرق بقوة، ثم بسرعة أمام الكاميرا مرة أخرى، عنــدها ترفع عينيها كى تتطلع إلى سكوتى. طوال هذا الوقت، تتجنب، وتظهر أنها تتجنب، تحديق الكاميرا. وبنظرة ملؤها الإحساس تجاهه، يتطلع سكوتى باهتمام إلى مادلين. عندما يرى التعبير الجرئ الذى تواجه به تحديقه، يسحب عينيــه إلــى الطريــق، وابتسامة سارة تعلو وجهه (هذه ابتسامة لا تود أن ترى). نحن نقرأ سكوتى – كما تفعل مادلين – ككتاب مفتوح.

تبعد نظرها عن سكوتى، تتنفس بعمق وتحدق إلى الأمام. وقــد تجنبــت طويلا الكاميرا، الآن تحدق مباشرة فيها، أو عبرها، كما لو إنها تتشبع من منظــر تتصوره.

ما يلى ذلك هو مجموعة من حركات البان البطيئة التى تسرى كــالتنويم المغناطيسى، متصلة بعدد متساو من الامتزاجات، سلسلة معبرة على نحو غريــب لانجذاب تلك المرأة. لكن يتجاوز تأثيرها هنا: وكرد على لقطة تحديق مادلين داخل الكاميرا، تؤثر فينا – هذه اللقطات – فعليا كلقطات وجهة نظر، كما لو أن الرؤى المصورة من قبل الكاميرا، رؤانا، هى إسقاطات لما تتخيله هى، كما لو أن ما يلى ذلك، ربما كل دوار، يمثل ما تتأمله[1] مادلين.

---

(١) للإشارة إلى غرابة هذا الجزء، أدين بالشكر لجيمس شابيرو، الذى كانت دراسته للدكتوراه عــن دور الفنان فى أفلام هيتشكوك (بين أمور أخرى) تفيض بمثل هذه الاكتشافات.

تبدأ اللقطة الأساسية فى هذه المجموعة فى تكوين أخاذ للقطـــة داخــل – لقطة. (مثل هذه التكوينات، التى طرحتها، يمكمن أن تكون من جهة ما، تعويــذات لصورة الفيلم، يعود صداها عبر دوار وبالفعل خلال كل أفلام هيتشكوك). بــبطء تتحرك الكاميرا فى حركة بانورامية إلى اليمين حتى السور الحجرى وتسير أخيرا خلال الممر المقوس، وارتفع ستار آخر، ستار سينسدل فقط فى اللقطة الأخيرة من الفيلم.



اتحد الدوام الطويل لهذه الحركة مع بطئها الرثائى فى جعل هذه اللقطــة صورة لعبور مكان وزمان، كما لو أنها تطرح سؤالا عن كيف تنجــو الكائنـــات الإنسانية من هناك – من مادلين وهى محدقة داخل الكاميرا عندما تنــدفع ســيارة سكوتى عبر الأشجار، كمثال – إلى هنا، وسؤال عن أين تكون 'هنا' تلك. كيــف يمكن للكائنات الإنسانية أن توجد فى مكان ما وزمن؟ تعيد هذه الحركة للكــاميرا ذات العبور البطئ الممتاز صدى شقة سكوتى التى تفتتح محادثتــه الأولـــى مـــع مادلين، قبل ذلك، عبورها لشقة إيرنى السابقة لدخول مادلين إلى الفيلم. تتكرر هذه اللقطة الأخيرة نفسها فى الجزء الثانى من الفيلم عندما يعود ســكوتى إلـــى شـــقة إيرنى، لكن هذه المرة مع جودى. وفى نهاية المشهد الحالى، ستتكرر هذه الحركة، ويرجع صداها فى الحركة البانورامية البطيئة الرائعة عبر آفاق سان فرانسيــسكو التى ستوحى بالانتقال إلى الجزء الثانى من الفيلم.

سيأخذنا مزج بطئ آخر إلى خارج اسطبل العربات. تتواصل الكاميرا، فى حركتها حتى تصور الممر فى لقطة بارعة أخرى – داخل – الـ – لقطة. وللحظة طويلة، ستثبت الكاميرا هذا التأطير، حتى تصير الهيئة البعيدة، المتناهية الصغر لمادلين وسكوتى ظاهرة للعيان.

أخيرا، قطع إلى داخل الاسطبل، عندما يسأل سكوتى، "مادلين – أين أنت الآن؟" ترد مادلين، بابتسامة، "هنا معك". إذن أين كانت وأين كنا، عندما كانت الكاميرا "بعيدا"؟ وما الذى يورط الكاميرا – ما الذى يورط هيتشكوك، ما الذى يورطنا – فى العودة إلى تلك الشخصيات الإنسانية؟

" كل الأمور حقيقية "، يقول سكوتى، كما لو إنه مقتنع بأن مادلين ستعود الآن إلى صوابها لكن أثناء كلامه، تتحول عيناها تجاه الكاميرا.

"فكرى متى كنت هنا" يستحثها، وقد أمسك بذراعها. عندما بدأت مادلين، أخذت تحدق فى الكاميرا، التى تحركت ببطء تجاهها.

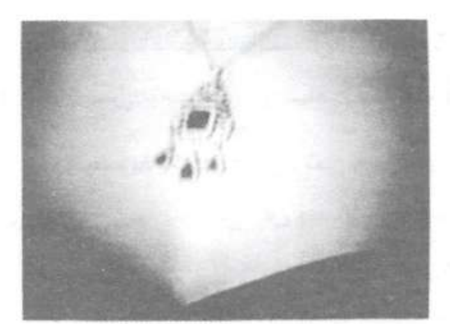
"لم يكن هناك عربات كثيرة.كان هاك جياد داخل الاسطبل. واحد كستنائى اللون، اثنان أسودان وآخر رمادي. لقد كان مكاننا المفضل، لكن كان ممنوع علينا اللعب هنا، وكانت الأخت تريزا ستؤنبنا". تأتى كلماتها متلعثمة، كما لو إنها تبذل مجهودا كي تنساب من ذاكرتها. وقد أدرك أن مادلين تنسل خارجا، ينظر سكوتى بنفاذ صبر فيما حوله حتى يكتشف جوادا خشبيا: "ها هو حصانك الرمادى لابد أن لديه مشكلة ما تدفعه للجرى داخل وخارج الاسطبل قبل أن يضطر للفرار [قصة حياة سكوتى نفسها]، لكن حتى لو أن الأمر كذلك... انظرى، هناك إجابة لكل شيء".

ما يطالب به سكوتى يسبب امتياز هيتشكوك البارز، عندما يقطع إلى لقطة تجمع كل شيء لا يملك سكوتى إجابة لها: مادلين وهى مصورة وظهرها للكاميرا

فى لقطة مؤثرة داخل – الـ – لقطة، داخل عالم كهذا، حتى وهو مصور من الخارج، منسجم مع لغز لا يستطيع سكوتى تفسيره.

تحملق مادلين داخل الكاميرا كما لو إنها تستحوذ عليها: هى شخص الكاميرا، كذلك بديلها أيضا داخل الإطار، تجسيدها.









وقد أسقط تباهيه بأنه محقق معالج نفسى معزول متورطا فقط فى الكشف عن تفسيرات منطقية، يتوسل سكوتى إليها، كاشفا عن رغبته: "مـــادلين، حـــاولى. حاولى من أجلى".

ما زالت عيناها مثبتتين على الكاميرا حتى عندما سمحت له بضمها إلـــى ذراعيه وتقبيلها. ثم فجأة تغمض عينيها وتروح معه فى نشوة هذه القبلة الرومانسية العاطفية. لكن سمح لها، أو تسمح لنفسها، فقط بأوجز لحظة نشوة ممكنة.

تصوب عينيها إلى شيء ما خارج الكادر، تسحب نفسها فى نفس اللحظة التي يفصح فيها سكوتي عن نفسه: "أحبك، مادلين"!، ما تزال محدقة بعيدا، تقـــول: "متأخر للغاية. متأخر للغاية... هناك شيء ما على فعله".

يجرى وراءها، يمسك بها عند الخضرة، تنظر فى عينيه، تقـــول، "هـــل تصدق إننى أحبك؟"

"نعم".

"وإذا فقدتنى ستعرف حينها إننى.. إننى أحببتك وأردت أن أعيش معك؟"

"لا، لن أفقدك".

"دعنى أدخل الكنيسة. وحدى".

تقبله ويدعها ترحل. عندما تتوقف للنظر إلى البرج، يقطع هيتشكوك إلـــى نظر سكوتى الذى يتابع تحديقها. محذرا، أخذ يصيح "مادلين!" وتبدأ مطاردة. إنه، بطبيعة الحال، دوار سكوتي الذى يمنعه من الصعود حتى سطح البـــرج قبـــل أن تختفى مادلين داخل باب مسحور وجسم يهوى إلى أسفل الكنيسة بعيدا.

ليس هناك شك فى عنف خطة سكوتى التامة، خلال النصف الثـــانى مـــن الفيلم، بالدفع بجودى كشبيهه لمادلين. لكن قبل إدانة سكوتى، من المهم أن تـــضع مجموعة من الاعتبارات فى الحسبان.

أولا، جودى هى مادلين. برغم أن سكوتى لا يستطيع أن يجعل ذاته تتصل بجودى حتى تعترف – بوجود – مادلين داخلها، منذ البداية يلمح المرأة التى يحبها داخل جودى ("لا، جودى، هناك شيء ما داخلك...."). عندما تكتب جودى ملحوظة لا ترسلها أبدا إلى سكوتى – ويالها من إيماءة مشهودة بالنسبة لهيتشكوك أن يجعلنا على علم بسر جودى، كاسرا على نحو واضح كل القواعد الخاصة بالقصص المثيرة لأفلام هيتشكوك – تستكمل هى الأمر بالصمود والكذب جاعله إياه يحبها "من أجلها هى" وهكذا "انسى الأخريات، انسى الماضى". لابد وأنها تعتقد أن شخصية جودى – أسلوب جودى فى ارتداء الملابس، فى مكيجة –= تزيين – نفسها، مشيتها، كلامها – هى ذاتها، على الأقل هى من خلقها الخاص. (لكن على شاكلة من ستكون إذن) رغم ذلك فإن جودى غير تامة، غير كاملة الخلق، بالتأكيد فإن توقعها للخلق قد صور لها نفسها فى الدور الذى يخلقه لها إليستر. وما أن تحولت إلى مادلين فلا عودة إلى جودى. يمكن أن تمثل دور جودى، لكن فقط بكبح مادلين داخلها، أى فقط بتأدية دورها – مسرحيا. فى كل الأحوال من هى عند هذه النقطة؟ من هو وكيل هذا الكبح؟ من تمثل؟ يقود خط التفكير هذا إلى فهم إنه أيا ما كان العنف الذى يتعامل به سكوتى مع جودى رغم بعض الوعى – الذاتى الذى يمتلكه، فإن هدفه هو تحرير ذات هذه المرأة. لو أن جودى كانت امرأة أخرى تشبه ببساطة مادلين، هل كان سيعاملها – وهى كانت ستسمح له بمعاملتها – بمثل هذه المعاملة؟ إننى أفهم أن سكوتى يعرف فى صميم قلبه – وجودى تعرف فى صميم قلبها إنه يعرف – أن جودى ومادلين هما نفس المرأة.

ثانيا، لقد وعد سكوتى مادلين إنه لن يفقدها، وهو ما يعنى، جزئيا، إنه لن يدعها تفقد، إنه سيحافظ عليها آمنة. وأن خطته المتهورة إنما تعهد بتنفيذها ليس من أجل نفسه فقط وإنما أيضا من أجل مادلين، وبالتالى من أجل جودى. مرة أخرى، لو أن جودى امرأة أخرى، فسيكون من الخطأ – رغم أنه يمكن تفهمه سيكلوجيا، بمبدأ متسامح – بالنسبة إليه أن يعاملها فقط كأداة للحفاظ على وعده تجاه مادلين. دوار هو حكاية ليست عن الخلق وإنما عن إعادة – خلق امرأة.

ثالثا، رغم إننا نميل للتفكير فى جودى كضحية بريئة، مثل كارلوتا فالديز، "لسلطة وحرية" الرجال، فإن جودى متواطئة فى جريمة قتل (حتى لو إنها قد حاولت منعها عندما كان الوقت قد تأخر لغاية) وفى حبكة العنف الشيطانى ضد سكوتى.كيف يمكن لجودى أن تجعل سكوتى يحبها "لنفسها" إذا كانت، حتى الآن، تكذب عليه، ناكرة من تكون؟ فالتفسير العميق لمحرك جودى لـ "الصمود والكذب" هو إنها تتمنى لسكوتى أن يستعيد مادلين (وهو ما يعنى أن ليس هناك مصادفة عندما ترتدى العقد الذى يورطها فى اتهام). تتمنى جودى لسكوتى أن يقودها إلى النقطة التى تكشف فيها عمن هى – لكن دون أن تفقد حبه. بقدر عنف سكوتى فى "تغيير" جودى، فإن سيصبح أكثر عنفا إذا ما فشل فى إنجاز الدور الذى تدعوه جودى إلى أن يلعبه. يحتاج سكوتى نفسه إلى المداواة، رغم أنه ينتبه لفكرة جودى ويصير معالجها.

رابعا، لقد وعد سكوتى جودى أن يحبها إذا سمحت له بتغييرها، وهو يفى بوعده، كما يفعل جيمس ستيورات دائما فى أدواره السينمائية النقية. وهى نقطة اعتمدت عليها ماريان كينى وكذلك هى جزء من تفرع قراءتى الخاصة. فهيتشكوك يتهم كثيرا من أبطاله المزعومين، مثل سيرجون فى – فيلم – جريمة قتل! غير إننى لا أعتقد إنه يتهم خطة سكوتى، رغم أن دوار يغالى فى وحشيته، ومظهره القاسى كما أنه يصر على إنها لن تنجح. ما يؤدى إلى فظاظة سكوتى هو رفضه البطولى فى أن يدع حبه يفقد وفى إرادته البطولية على نحو معادل فى أن ينغمر داخل المجهول. ففشله يعد مأساة.

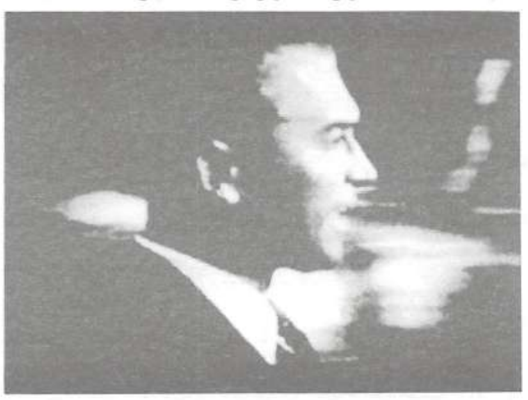
المشهد الثانى الذى أود أن أفسره هو نهاية الفيلم، الذى يبدأ بإتمام "تغيير" جودى. عبر لقطة من وجهة نظر سكوتى، تخرج جودى/ مادلين من الحمام، مضرجة الوجنتين بلون أخضر رقيق (ظاهريا بسبب لافتة النيون خارج الشرفة) ثم تتجه قدما، والرغبة فى عينيها إلى أن تصير "حقيقية".

تؤدى قبلتهما بحركة ٣٦٠ درجة مهيبة للكاميرا فى سياق حيث، بطريقــة رائجة، تتغير فيه الخلفية إلى اسطبل العربات. يلاحظ سكوتى هذا و(مثل باســتير كيتون فى شرلوك الصغير) يرتبك للحظة – هذه لمسة موحية – حتى يدع نفـسه تستغرق مرة أخرى فى القبلة. يحدث اختفاء، فربما يمارسان الجنس لأول مرة.

عندما يظهر المنظر تدريجيا مرة أخرى، يمر سكوتى بعملية تغيير: فهذا رجل فى سعادة الحب، وجيمس ستيوارت الحقيقى، الطفولى والباكى، قد اســتعاد حياته. (إن ذلك مثل تلك اللحظة فى سيئة السمعة فى لحظة خطرة داخل ســرداب النبيذ، دفلن يتوقف أخيرا تبويزه ويصير كارى جرانت الحقيقى) لكن عندها ترتدى جودى عقد كارلوتا. هذا يحدث أثناء حديثهما حول أين سيتناولان عشاءهما (فـــى إيرنى؟ هل لديك شيء عن إيرنى، هل لديك؟" "فى كــل الأحــوال، إنـــه مكاننـــا المفضل"). وهو ما يقاطع باستطراد مرصع بسخريات ("هذه مجرد" "أوه، لا، أنت تلخبطنى" "هذا ما أعتقده، الآن هذه مجرد" "أن ذلك متأخرا للغاية. على أن أجهــز نفسى"). تقول جودى "فجأة أنا جائعة" "هل تذهبين إلى مكان آخر"؟ "لا، لا فإيرنى مكان لطيف. سأتناول شريحة كبيرة من اللحم الفيليه الرائع. دعنى أرى، أن أبـــدأ، أعتقد إننى....".

بهذا الكشف الكوميدى عن شهية جودى الأكولة، تلتف كى يساعدها فى – ارتداء – عقدها. "كيف تربط هذا الشئ"؟ "هل ترى؟" أخيرا يــرى ويقطـــع علـــى منظره، وحركة الكاميرا على العقد المنعكس فى المرآة. يقدم هذا لحظة إبـــداع – فنى – أخرى لهيتشكوك فى إفصاحات الكاميرا. فهناك قطع "غيــر مرئـــى" إلـــى بورتريه كارلوتا، تستمر الكاميرا فى حركتها، ثم تنسحب حتى تصور مادلين داخل

المتحف، مأخوذة أمام اللوحة. فى الصورة التى تمتزج ببطء مع العودة إلى الحاضر، للحظة يطول أمدها صورة البورتريه تظهر بدقة عينا سكوتى.



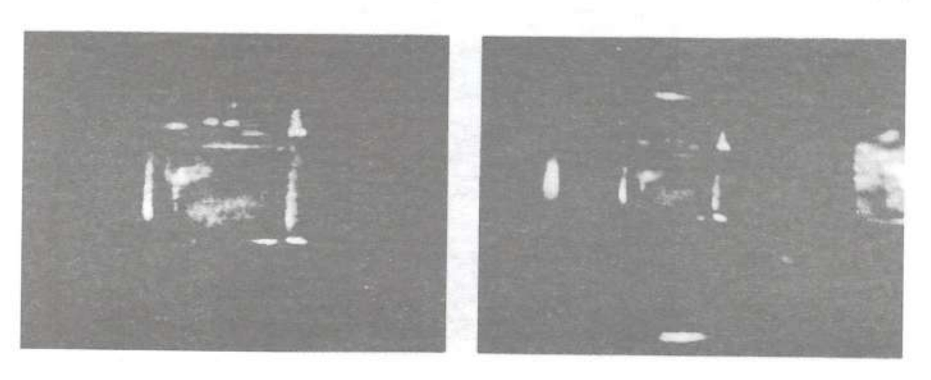
وقد عرف الآن (لكن ما الذى يعرفه؟) وبدون أن تعرف جودى إنه يعرف، تتغير حالة سكوتى على نحو ينذر بالشر. تقول "أولا فركشنى قليلا" تحيط بذراعيها، لكن شفتيه لن تتطابق على شفتيها.

لا تطالب بالاستحواذ وإنما تبحث عن الاطمئنان، تسأل، "أوه سكوتى لقد جعلتك مضطرا الآن، ألم أفعل ذلك؟" لكنه وقد تجاهل الرد يقترح الذهاب للمدينة من أجل العشاء.

هناك مزج إلى السيارة على الطريق. فى هذا الجزء، يعيد هيتشكوك لقطات من قيادة السيارة السابقة إلى الإرسالية، تشتمل بعصبية على لقطة للأشجار والسماء من وجهة نظر مادلين. وهذا يجعلنا واعيين بوعى جودى أن ما يحدث هو تكرار وتجديد لحسنا بتوافقها مع الكاميرا.

أخيرا تسأل جودى "إلى أين ستذهب؟" يرد سكوتى بسخرية، "هناك شىء أخير على أن أفعله..." ويقطع هيتشكوك إلى وجهة نظر جود ى: يتحول وجه

سكوتى بقشعريرة إلى بروفيل. (استخدام لقطة البروفيل هذه كى يدلل على انسحاب أو رفض هو كذلك بصمة هيتشكوكية أخرى) "وعندها سأتحرر تماما من الماضى".

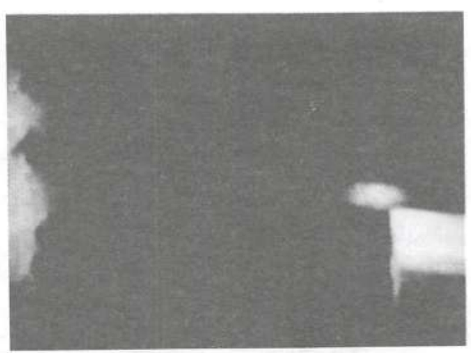


مزج من وجه جودى المكفهر إلى السيارة وهـى تنـساب علـى أرض الإرسالية. عندما تسأل سكوتى لماذا هما هنا، يجيب عليه "أن يعود إلى الماضى... لآخر مرة. لقد ماتت مادلين هنا، جودى. إننى أريد منك أن تكونى مادلين لفتـرة قصيرة. وعندما ينجز ذلك سنصير معا أحرارا".

جودى راغبة عن، قول أية كلمة، وتبذل محاولات للفرار، لكن سـكوتى يجبرها على الذهاب معه إلى الكنيسة، حيث الأحيان المتعلقة بما حدث فى اليـوم المصيرى الذى سحبت فيه مادلين إلى داخل البرج. (عبر هـذا المـشهد، وفـى الصعود المرهق للبرج، يكرر هيتشكوك لقطات من المشهد الأسبق).

على أرضية البرج، يقول سكوتى "لا يحصل المرء غالبا علـى فرصـة ثانية. أنت فرصتى الثانية. أنت تشبهين مادلين الآن. اصعدى الـسلالم!" يـدفعها. "اصعدى السلالم!".

عندما يتبع سكوتى جودى فى صعود السلالم، تنتابه نوبات الدوار. يكرر هيتشكوك مرة أخرى لقطات من المشهد الأسبق.



متضمنة نظرات سكوتى الشهيرة إلى ما تحت بير السلم التى تمتزج بدوار الزووم والبان، خالقة وهم فضاء منحسر ساكن لا يتحرك فى نفس الآن. وما ينحسر فى رؤية سكوتى هو قاع بير السلم، مكونا لقطة أخرى مجسدة – داخل – الـ – لقطة، ولازمة متكررة أخرى لإطار الفيلم. اللقطات التى تعبر عن دوار سكوتى هى أيضا من كشوفات هيتشكوك للكاميرا: فيعد دوار سكوتى معرفته بأنه مدان من خلال تحديق كاميرا هيتشكوك. أخيرا يصل سكوتى إلى الحد، كما فى المرة الأولى، يسبب له دوار. التوقف عنده. "هذا أقصى ما أستطيع الوصول إليه" ينظر إليها.

"لكن استمرى أنت".

تحدق تجاهه بحذر.

"... العقد، مادلين... تذكرت العقد"

"دعنى أذهب!"

"لا، علينا الصعود إلى أعلى البرج، مادلين!"

"لا تستطيع، أنت خائف!"

"الآن سنرى. سنرى. هذه فرصتى الثانية..."

"لا.. أرجوك!"

"لكنك عرفت ذلك اليوم إننى لن أتمكن من ملاحقتك. أليس كذلك؟ من كان هناك عندما وصلت إلى أعلى؟ إليستر وزوجته؟"

"نعم"

"نعم، ولقد كانت المرأة التى ماتت. الحقيقية، ليس أنت.

أنت كنت نسخة وليس أصل، كنت مزيفة، أليس كذلك؟

يضع سكوتى بعنف يده على رقبة جودى وقد انتابه غضب عارم.

"هل ماتت أم – ما زالت – حية؟"

"ميتة. لقد كسر عنقها"

"لقد كسر عنقها. لم يتردد فى فعل ذلك، أليس كذلك؟"

وأخذ يسحبها بعنف لأعلى السلالم.

تتوقف قوة ذروة دوار على – مدى – اقتناعنا بوجوده داخل سكوتى كى يخلق جودى، كى يهشم عنقها، كى يلقى بها من أعلى البرج.

وأداء جيمس ستيورات للغضب وأداء كيم نوفاك للفزع هو أمر مقنع للغاية لدرجة إننى قد وجدت نفسى أتخيل عند ذلك الحد من تصوير الفيلم، أن ستيوارت قد فقد السيطرة، وأن ما تسجله الكاميرا لم يعد تمثيلا، ومن هنا فإن هيتشكوك، مندفعا وراء شعوره الخاص، يواصل تصويره في كل الأحوال. (أم هل يشارك ستيوارت توقفه؟) يضفى هذا الخيال ملمحًا حاسما على ذروة دوار: فما أن يسحب سكوتى جودى إلى أعلى البرج، فلن يتمكن كائن على الأرض أن يخمن ماذا يمكنه أن يفعل. (وفى فيلم فرانك كابرا إنها حياة لذيذة تم سبر غور طاقة ستيوارت على

الغضب، الجانب المظلم من استعداده غير المتعادل كى يحدد ما بداخله بناء على رغبة).

"إذن عندما وصلت هناك يقوم هو بدفعها من أعلى البرج.لكن أنت التى صرخت. لماذا صرخت؟"

"أردت أن أوقفه، سكوتى. جريت كى أوقفه. أنا..."

"أردتى أن توقفيه. لماذا صرخت؟ لطالما خدعتنى حتى ذلك الحد؟ لقد مثلت دور الزوجة بإتقان، جودى. لقد استغلك، أليس كذلك؟

"نعم"

"لقد حولك تماما كما فعلت أنا. بشكل أفضل... وقفزت تجاه الخليج، أليس كذلك؟ أراهن أنك سباحة ماهرة، أليس كذلك؟ أليس كذلك؟"

"نعم" بصوت بالكاد يسمع.

"أليس كذلك؟"

"نعم"

"ومن ثم ما الذى فعله؟ هل طاردك؟ هل استعادك؟ هل أخبرك بما يجب أن تفعليه بالضبط، بما يجب أن تقوليه؟"

تصمت.

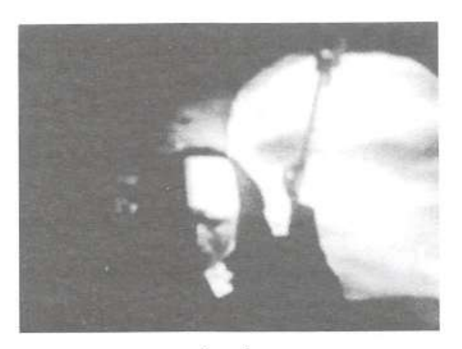
"لقد كنت تلميذة ذكية، أيضا، أليس كذلك؟ لقد كنت تلميذة ذكية. حسنا لماذا وقع اختيارك على؟ لماذا أنا بالذات؟ لقد كنت البداية. لقد كنت الشاهد المخدوع. كنت..."

وقد أدرك فجأة أنه قد وصل إلى الباب المسحور فى أعلى السطح، يصير سكوتى بغرابة هادئا. "لقد فعلتها. لقد فعلتها".

"ماذا ستفعل"؟

"سنصعد لأعلى وننتظر فى مكان الجريمة.جودى"

عندما يسحب سكوتى جودى أخيرا إلى سطح قمة البرج، يلقى بهــا عنــد أعلى سفح (يصوران على نحو مشحون مما يكرر اللقطة المفتاح لمــشهد العــودة للماضى).



"إذن هذا هو مكان الجريمة. وأختبأ كلاكما هناك وانتظرتما حتى تنقــشع الغمة، بعدها تسللتما ورحتما للمدينة، أليس هذا ما حدث؟ ثم – كنت فتاتــه، هــو؟ حسنا ماذا حدث لك؟ ماذا حدث لك؟ هل تخلى عنك؟ أوه، جــودى، بكــل أمــوال زوجته، وكل تلك الحرية وكل تلك القوة..."

يتحرك سكوتى تجاه جودى، تتابعه الكاميرا إلى اليسار.

تتراجع بعيدا عنه، وتضغط نفسها بيأس تجاه الحائط.

"ولقد هجرك. ياله من عار. لكنه يعرف إنه فى مأمن. إنه يعرف إنك لن تنطقى بكلمة. هل أعطاك أى شىء؟

"بعض المال"

"والعقد. عقد كارلوتا. لقد كان حيث ارتكبت خطأ، جــودى. لا يجــب أن تحتفظى بمجوهرات جريمة. لم يكن عليك أن...". تقريبا وقد انتابته ذكرى حبــه،

يأخذ سكوتى نفسا عميقا، ويهتز بشهقة. "... لم يكن عليك أن تكونى بمثل هذه العاطفية".

ينصب رأسه للوراء، يلف بعينيه، يأخذ نفسا عميقا آخر ثم يسكب كل اشتياق جيمس ستيوارت داخل كلماته التالية. "لقد أحببتك للغاية، مادلين!"

"سكوتى – لقد كنت فى مأمن عندما وجدتنى. لم يكن هناك شيء تثبته. عندما رأيتك مرة أخرى، أنا.. لا أستطيع الفرار، لقد أحببتك للغاية أيضا. لقد خضت فى خطر وسمحت لك بتغييرى لأننى أحببتك وأريدك" تسير قدما لخطوات "أوه، سكوتى... أوه سكوتى، أرجوك... أنت تحبنى الآن. حبنى...".

لقد صور هيتشكوك هذا الجزء من الحوار كتبادل للقطات تفصل جودى وسكوتى فى لقطات منفصلة. ما تزال تتقدم نحوه، تدخل فى إطار "لقطته" وتلقى بذراعيها حوله: "اجعلنى آمنة!"

"متأخر جدا، متأخر جدا" يقول سكوتى، معيدا صدى كلمات مادلين.

"ليس هناك فرصة لاستعادتها..."

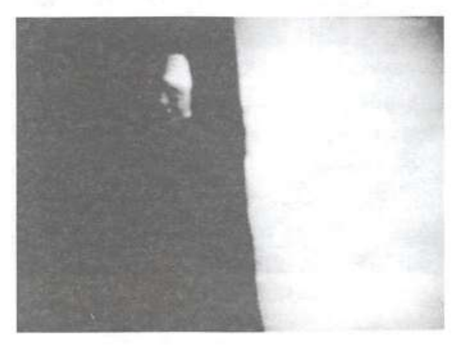
"أرجوك!"

ينظر سكوتى تجاه جودى، يحملق فيها، ثم يقبلها بعاطفية كما فعل فى حجرة الفندق، وأمام اسطبل العربات. لم يسأل عن إثبات لحب جودى، فهو يصدقها، كما صدقها المرة الأولى. فمهما فعلت المرأة التى بين ذراعيه وأيا ما كانت، فهو يحبها ويسامحها. بقدر شغفه بالأمر، فإن قبلتهما خالدة.لقد تجاوز دواره وحقق مطلبه. لكن سكوتى، رغم جدارته ببطل رومانسى، كما هو عليه، يوجد داخل إطار فيلم لهيتشكوك. فلا يتملك القوة أو الحرية كى يحافظ عليها فى حالة أمان.

وكما حدث داخل الاسطبل، تنسل جودى من القبلة، وتنجذب عيناها لـــشئ ما خارج الشاشة. فى تكل اللحظة يقطع هتشكوك إلى لقطة من وجهة نظرها. ترى جودى شكلا خاليا من ملامح إنسانية، مثل لقطة وجهة النظر المكـــررة للأشـــجار والسماء.ثم وعبر الإمساك بمرأى اللاشئ، يتضح سلويت، بالكاد يمكن رؤيته فـــى الظلال.

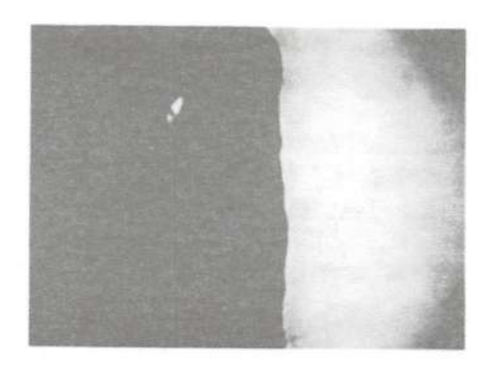
تتسع عينا جودى فزعا، لكن سكوتى، الذى لا يرى ما تراه، لا يـــدرك أن هناك شيئا ما خطأ، حتى، الصراخ "أوه لا، لا!" تخطو شمال الشاشة خارجة مـــن الكادر. ثم يلتف سكوتى ومتحركا تجاه الكاميرا حتى أن وجهـــه يتـــضخم داخـــل اللقطة، ينظر تجاه يمين الشاشة عندما ينطق صوت المرأة خارج الـــشاشة بهـــذه الكلمات "سمعت أصواتا".

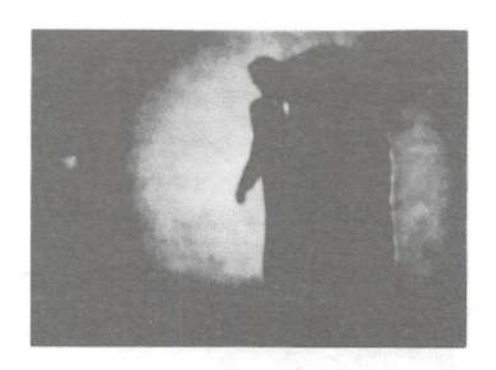
هناك صرخة مرتعشة ويتحرك سكوتى فى الانحاء بنظرة فزع ورعـــب، مازال دوى الصرخة يتردد، ويتقدم شكل السلويت تجاه الضوء. إنها راهبة، وتنظر مباشرة تجاه الكاميرا. وهى تلف نفسها أخذت الراهبة تتمتم "الله رحيم" ثم بدأت فى شد حبل الجرس.



عندما دق الجرس الضخم، تنسحب الكاميرا وتدور عكس اتجاه عقربـــى الساعة حتى أن حائط البرج الأبيض يملأ الكادر، خالقا ومضات بيضاء هيتشكوكية

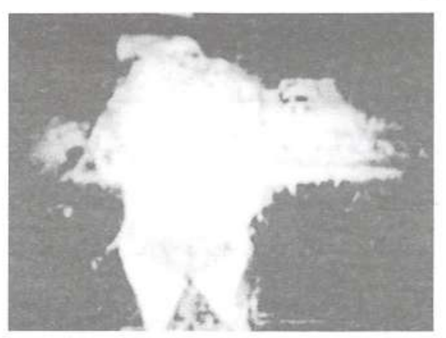
مبهرة وفى نفس الوقت إسدال للستار الأخير، دلالة على انتهاء العرض. ومع ذلك فإن البراعة الأخيرة لهيتشكوك آلت إلا أن تستكمل.





تتواصل الحركة، كاشفة الآن الكاميرا كى تكون – طوال الوقت – خارج غرفة البرج، محتلة موقعا متعذر بلوغه كائن بشرى كان على الأرض. ما تـزال الكاميرا تنسحب حتى تقوم بتصوير سكوتى، ناظرا لأسفل رأسه، ويداه على جانبيه

فى توسل وكرب صامتين بينما الجرس يواصل صليله. مع إعلان الكاميرا بأن هيتشكوك قد أنهى فيلمه.



ما هى الرؤية التى حضت جودى للغوص داخل موتها؟ من أو ماذا أحيا هذه الرؤية التى لن يقاسمها فيها – أو ربما لا يستطيع – سكوتى؟ ولمن هذه الرؤية؟

بالتأكيد، تعتقد جودى أنها ترى شبحا. لكن شبح من هذا الذى لن يستريح حتى يقبض على حياة جودى الخاصة؟ ولماذا يمتلك هذا الظهور الشبحى مثل هذه السطوة عليها؟ إنه شبح مادلين الحقيقية، زوجة جافين إليستر، تبحث عن انتقام لمقتلها؟ شبح كارلوتا فالديز، مرسلا إليها لعنته، يطالبها بالقضاء على حياتها؟ أو أم هذا شبح جودى نفسها، رؤيا للنفس كما هى بالفعل ميتة؟ (هذا بالنسبة لذراعى سكوتى، كما تطرح ماريان كينين، ذراعى الرجل الذى تحبه، فجودى محكوم عليها للأبد أن تكون الشبح الذى يحبه).

يعد هذا الظهور الشبحى فعليا أما صارمة خارقة للعادة. فربما ترى جودى أيضا هذا الشكل بدقة على الحال الذى هى عليه: وكيله قانون الرب، وممثلة لعالم النساء. وطبقا لعقيدة الراهبة، فجودى خاطئة لم تكسب السعادة التى تبدو فى متناول يديها. لكن إذا استطاع سكوتى أن يسامح جودى، لماذا لا تستطيع هى أن تسامح نفسها؟ ولماذا تملك عقيدة الراهبة تلك السطوة عليها؟ أم لعيون كارلوتا فالديز

الزائغة منحت لها هذه الرؤية؟ هل هي كارلوتا، وقد سيطرت على جودى، التى ترى الظل وتقفز كى تلقى حتفها؟

أم إنه طيف جافين إليستر الذى تراه جودى؟

يجب أن يضاف لهذه الشبكة الهيتشكوكية المميزة من الالتباسات والمفارقات الظاهرية:فى رؤية جودى، يتقدم المبدع قدما أيضا – فهيتشكوك هو الشبح، هيتشكوك الرب الذى تم تجاوز قانونه الخاص، هيتشكوك الأم الصارمة الخارقةللعادة، هيتشكوك جافن إليستر الشيطانى. بالزج إلى موتها، تسلم جودى بشروط وجودها، شروط أى كائن محكوم عليه بالتحديق لكاميرا هيتشكوك. لقد أقصى سكوتى دواره، متخلصا من إدراكه للحقيقة التى تحدق فى جودى ظاهريا. وفى قبلته لجودى، يصدق بنقاء أن السعادة فى متناول يديهما – وتعشقه جودى بسبب براءته. لكن سكوتى لا يمتلك الوصول إلى رؤية جودى، وليست لديه فكرة عما يسكنها من أشباح ولا ما تدعيه على نحو حاسم. دوار مبدع مثله مثل شيطانى، مثل قاتل، مثل جافين إليستر ومثله مثل ضحية، مثله مثل غير المعترف، مثل امرأة، مثل جودى.

لا يعد دوار ميلودراما المرأة المجهولة، رغم أن "امرأة مجهولة" فى تحديد كافيل المنضبط – امرأة تدرك شرطها بطريقة أكثر عمقا من رجال عالمها، التى تمتلك رؤية عميقة، ذكاء وعمق المشاعر – تلعب دورا أساسيا بالفيلم وفى الأفلام المثيرة لهيتشكوك بشكل عام.

حكايات جودى وكارلوتا هى من نفس صنف ميلودرامات المرأة المجهولة، رغم إنها تبدو مفتقدة ارتباط: لماذا تنتاب جودى – أشباح – تراجيديا كارلوتا؟ إنه يساعد فى التفكير بارتباط جودى ليس فقط مع كارلوتا فالديز، الأم التى انتزعت منها ابنتها، وإنما أيضا مع ابنة كارلوتا، الفتاة الصغيرة التى فشلت

أمها فى الاحتفاظ بها فصارت مفقودة[١]. وهذا يقدم مفتاحا لنفسية جودى فهى تحتفظ بصورة فوتوغرافية لنفسها مع أمها، التى، بعد وفاة زوجها الأول، تزوجت برجل لم تحبه ابنتها، متوقعة رحيل جودى إلى المدينة الكبيرة بحثًا عن رجل يحبها من أجل ذاتها هى، ثم تقع فى شراك إليستر.

أعطى الكثير من الاهتمام النقدى إلى العلاقات بين الأمهات والأبناء فى أفلام هيتشكوك، لكن ليس هناك دراسة عن المآسى التى تتسبب فى سقوط نساء عندما تخيب مساعى الحب بين الأم والابنة، رغم أن ذلك هو الثيمة الرئيسية فى - أفلام - الطيور ومارنى، رائعتى هيتشكوك الأخيرتين، وهو خيط ينساب خلال الأفلام التى يسبقهما. أفكر، على سبيل المثال، فى ذلك الخيط الموحى الرائع فى Stage fright مرحلة فزع. فبعد ما أقرت بذنبها تحاول شارلوت (مارلين ديتريش) أن تحكى للمخبر المحترم ميلش كيف حدث الأمر معها، كى تصف المشاعر التى تولدت لارتكاب الجريمة: "عندما تمنح كل حبك ولا تحصل على شىء سوى الخيانة فى المقابل، فيبدو الأمر كما لو أن أمك قد صفعتك بشدة على الوجه".

على مستوى ما، فإن شخصية جافين إليستر، الرجل الذى وصل أولا إلى جودى وبمشاركتها أول من يحولها إلى مادلين - وهذا يميز دوار عن ميلودرامات المرأة المجهولة. وبالطبع فإن ماضى جودى مع إليستر - الذى يسيطر عليها، هو أيضا ذنبها السرى. ويعد ذنب المرأة مظهرا آخر يميز دوار عن نوع كافيل. ولو لم يكن هناك ماضى جودى المذنب مع إليستر فسيصبح دوار شديد الشبه برسالة من امرأة مجهولة أو حصاد عشوائ ى: ميلودراما عن حب امرأة لرجل لا يقدرها، ولا شىء يمنع أن ينتهى الفيلم بقبلة عند البرج. لكن بدون الذنب المرافق - لعلاقة - إليستر وجودى لن يصير دوار فيلمًا هيتشكوكيا مثيرا.وجزء مما يعنيه هذا أن الفيلم لن يدعو لبيانات الكاميرا التى بواسطتها، كما رأينا، يطالب هيتشكوك

---

(١) ساعدنى تشارلز وارن فى إدراك دلالة هذه النقطة وقدم الكثير من الاقتراحات القيمة فى جزء سابق من هذا الفصل.

إبداعه، بمعنى أن إبداع ليستر نيابة عن هيتشكوك هو الذى يوضح نفسه فى هــذه الإيماءات ذات البصمة المحددة.

فى الأنواع التى يقوم بدراستها كافيل، تعد الكاميرا آلة تحول الشخصيات الإنسانية باستقلالية عن المقاصد الإنسانية. فى سينما هتشكوك المثيرة، مثلما يبين سيكو بوضوح، تعد الكاميرا أداة تحنيط، وليست – أداة – تحول: فالكاميرا تمارس عنفا تجاه شخصياتها، تثبتهم وتنفخ وهم الحياة فقط فى داخل هذه الأشــباح، (تعــد الكاميرا أداة تنوير مثل هيتشكوك، رغم أن حقائقها هى أيضا عمياء). إنهــا هــذه الكاميرا القاتلة، منسجمة على نحو غامض مع عدم الوعى بالنساء، إنها أداة إبداع للسينما المثيرة عند هيتشكوك، التعبير الأنقى عمن يكون هيتشكوك.

هكذا، إنه أيضا الدرع الكامل لبصمات هيتــشكوكية – إسـدال الــستارة، خسوفات، ومضات بيضاء، لقطات – داخل لقطات، لقطــات بروفيــل (جانبيــة)، شخصيات مشحونة (مفعمة) رمزيا، إلخ، التى تشير إلى كل مشهد لهيتــشكوك – وتخرج دوار، أو التى بها يخرج دوار نفسه، من ميلو دراما المــرأة المجهولــة. فبصمات هيتشكوك هى تعبيرات لرفضه أو لعجزه للتخلى عن ما يميزه، أبدا لــن يغمس نفسه على نحو غير مشروط فى مصائر شخصياته، أبدا لن يترك حكايتــه الخاصة دون حل.

رغم أن هذه البصمات، كما رأينا أيضا، تظهر قرابة هيتشكوكية، تماهيه، مع المرأة المجهولة التواقة على نحو يائس للوجود. لم يتعد أبدا هيتشكوك حــدود قضيته الخاصة، اشتياقه الخاص للاعتراف. فهيتشكوك هو المرأة المجهولة، وهذا، أيضا، يميز دوار عن نوع كافيل.

كى تكون على ثقة، فإن، فيلم، رسالة من امرأة مجهولــة يمــاهى نفــسه مجازيا مع الرسالة التى تسبب ضعف الرجل، وبالتالى يتماهى مبدعه مع المــرأة المجهولة التى تكتب الرسالة. لكنها رسالة تمثل عرضا جذابا إلى حــد أن إشــارة أوفيلس بتماهى نفسه مع المرأة التى كتبت الرسالة تتضح فقط بلاغيا، فقط بطريقة

ساخرة، كما لو أن عقله قد فرغ من كل شيء باستثناء خلق موضوع جمالى كامل. (كى نكون على ثقة، فإن وقفة هى نفسها أو فيليس قد ابتعدت كى تكون ساخرة، قناعا لعمق يصعب فهمه لتماهيه مع – ربما نميزه عن – المرأة المجهولة بالفيلم). على العكس، فإن دوار، بسبب كل مفارقاته، يعرى على نحو مكشوف هيتشكوك كى يسهل قراءته.

يوحى كافيل، فى قراءته لميلودراما المرأة المجهولة وبالمثل كوميديات الزواج ثانية، بوضع كلماته الخاصة إلى ما تقوله تلك الأفلام لجمهورها. وقد تكلم بصوته الفلسفى الخاص وبعيدا عن خبرته الخاصة لتلك الأفلام، فهو يفصح عن نفسه كى تكون، رغم كل شيء، عضوا ممثلا لهذا الجمهور. يعد الاستلهام الايمرسونى (نسبة إلى ايمرسون – م –) فى هذه الأفلام الأمريكية لخلق اتصال إنسانى كامل، ويقاسمه فى ذلك جمهورها، هو أمر – من خلق – كافيل أيضا.

إننى أجد أن قراءة أفلام هيتشكوك المثيرة، قراءة هيتشكوك، مع علاقته الملتبسة بأمريكا، هى قضية مختلفة للغاية، إننى أجد نفسى باستمرار مطالبا بالعثور على اكتشافات، أن أرى أشياء قد لا يراها الجمهور بشكل اعتيادى، أو أن أرى أشياء مألوفة على ضوء غير مألوف، وذلك للعثور على صلات غير متوقعة. فدوار الذى ينتج، على الأقل فى تفاصيل، عن هذا المقال هو ليس نفس الفيلم الذى يشاهده المشاهدون بشكل اعتيادى (رغم أن قراءتى قد عنيت بالخبرة الشائعة، التى تفسر كالخبرة التى تفشل فى الاعتراف بهيتشكوك وبالتالى لم تفطن لمقصده).

كى تقرأ فيلما لهيتشكوك معناه أن تفهم أن هيتشكوك هو الأكثر مجهولية كما أنه الأكثر شعبية بين صناع الأفلام. فأفلامه تعد تأملات فى المجهول، تنتج عن وتتجه إلى شرط المجهول. لا يجسد دوار تساميا، ولا اتصالا نموذجيا أو زواجا أو وجودا إنسانيا متحققا على الأرض، فمع كل خلاص هناك الهلاك الأبدى، وهيتشكوك نفسه هالك، وليس آمنا. ومع ذلك فأفلام هيتشكوك هى أيضا تظاهرات عن إمكانية معرفة الكائنات الإنسانية. ومع أنه كى تستقبل درس

هيتشكوك، كى نعرف هيتشكوك عبر أفلامه، معناه أن نسلم نفسك للمجهول، لا أن تتسامى بها.

كى نفحص العلاقة بين سينما هيتشكوك، وميلودراما المـرأة المجهولـة وكوميديا الزواج (ثانية)، فمن الضرورى أن تمفصل الدور الرئيسى الذى تؤديه شخصية المبدع فى فيلم مثل دوار. هل أفلام مثل دوار التى تروى قـصة مبـدع تكون نوعا متلائما مع دراسات كافيل أو ربما مجموعة متلألئة من الأنواع (ربمـا يكتشف كل إبداع حقيقى قصته الخاصة)؟ أم أن - هذه الأفلام - متعذر الوصـول إليها من قبل مفهوم النوع، فهو يتجاوز حدوده، كأداة نقدية؟.

الفصل الرابع عشر
شمال عن طريق شمال غرب:
الأثر الخالد لسينما هيتشكوك

بإنتاجه عام ١٩٥٩، يصل شمال عن طريق شمال غرب إلى نهاية مرحلة كانت شعبية هيتشكوك فى ذروتها. إنه يلى دوار، الذى اعتبره الكثيرون فيلمه الأعظم، ويليه فيلم سيكو، الذى يدهش سينما هيتشكوك، ومعه باتت كل التقاليد الهولودية فى حالة أزمة. يتنبأ سيكو بموت عالم السينما، لكن شمال عن طريق شمال غرب تسيطر عليه بفرح روح تحاكى – فيلم – واحد وثلاثين خطوة، الفيلم الذى حاز منذ خمس وعشرين سنة على العالم بأكمله كجمهور لهيتشكوك وأسس فى عز انتصاره "الفيلم المثير" لهيتشكوك كنوع. لقد أمسك شمال عن طريق شمال غرب بامتياز بالحالة المبهجة المبكرة للسينما، مشيدا ذروة ما زالت، جاعلة معظم الجمهور، يصفق، حتى الآن، وهو واقف. إنه إثارة هيتشكوك التامة، الذى أمتع بهبة من السرور غير مسبوقة. لقد تجاوز واحد وثلاثون خطوة ببلوغه نهاية سعيدة على نحو متكامل. فى واحد وثلاثين خطوة يعطى الموت الحزين للسيد ميمورى بارتباط هاناى وباميلا مظهرا كئيبا يتساوى مع بهجته، بالإضافة إلى أن الفيلم يسيطر عليه المصير المأساوى لمارجريت، زوجة المستأجر، المرأة التى تمنح هاناى المعطف فيمنع الرصاصة من الوصول إلى قلبه. إنها امرأة ذات ثقافة، عاطفة وعمق روحى، على معرفة بأن المعاناة هى قدرهاالخاص، إنها سليلة البطلات المأساويات – لأفلام – الرجل الخطأ ودوار. تهب مارجريت هاناى بركتها، كما يفعل المحتضر السيد ميمورى، ولكنها ممنوعة من السعادة. وقد تقهقرت مأساتها الخاصة إلى الخلفية، رغم أن نكبتها هى شرط يتوقف عليه ارتباط

العاشقين فى سبيل خلق الشخصية المركبة المتفردة لإيف كندال، يمزج شمال عن طريق شمال غرب باميلا الفطنة فى واحد وثلاثين خطوة، المرأة المقدر لها الارتباط بهاناى، مع مارجريت المأساوية، التى تبارك هذا الارتباط وتستسلم للأمر الواقع وتستغنى عن حب هاناى، وأيضا مع أنابيلا سميث، المغامرة الغامضة التى يغرق موتها هاناى فى دوامة مواجهته للبروفيسور الشرير. أو يمكن القول أن إبداع امرأة كهذه كان من الضرورى استكماله من قبل دوار، ويعثر هيتشكوك فى شمال عن طريق شمال غرب على طريقة كى يبارك هذا الإبداع بالسعادة. وهل هناك طريقة أفضل من أن يمنحها، كعروس، لكارى جرانت؟ لكن فى – أفلام – شك، سيئة السمعة وأمسك حرامى، أثار هيتشكوك أسئلة مزعجة عن هذا النجم لبعض من الكوميديات الأمريكية العظيمة. وكى يثبت جدارة كارى جرانت لإيف كندال، فلابد أن تزال مثل هذه الظنون من قبل قناعة هيتشكوك وقناعتنا. ولابد أن يستعاد جرانت. وما يجعل شمال عن طريق شمال غرب شديد الإقناع هو أنه يعيد التفكير فى شروط إثارة هيتشكوك بمعانى تقر بجذور واحد وثلاثين خطوة داخل أفلام هيتشكوك المبكرة. ففيما يمكن تسميته بسينماهيتشكوك "الأصلية" (أفلام من قبيل المستأجر، غير شريفة، ابتزاز وجريمة قتل!) لعبت نساء مثل مارجريت أدوارا رئيسية. ويفصح شمال عن طريق شمال غرب عن تواصله مع واحد وثلاثين خطوة والحكايات المثيرة التى تنبثق عنه، وأيضا مع أفلام هيتشكوك المبكرة التى تروى على نحو نموذجى قصة امرأة تودع بمأساوية عدم تحققها لدى عالم رجل غير مستعد أو لا يتمكن من الاعتراف بها. إذن كل سينماهيتشكوك تقف خلف، وذائعة الصيت بسبب، هذا الفيلم. ففيما شمال عن طريق شمال غرب هو أثر هيتشكوك الخالد لسينما هيتشكوك ولـ "فن السينما الخالصة" الذى ينهل منها. إنه أيضا أثر خالد لهيتشكوك عن قوة السينما (أو لقوة الكاميرا) فى إبداع امرأة جديدة، ولكارى جرانت ولأمريكا.

فى – فيلم – مخرب، أنتج عام ١٩٤٢، يسخر هيتشكوك من أمريكا التى شوهت منظرها الطبيعى بالإعلانات. فى أمريكا الجديدة لـ شمال عن طريق

شمال غرب، يصير الإعلان في كل مكان. فقد أصبحت أمريكا مكانا، يذكرنا الفيلم باستمرار، حيث حجمت الكائنات الإنسانية وأعمال الفن معا إلى أشياء تباع وتشترى. فإيف تعامل كقطعة نحت وتماثيل أيضا بلا روح. علاوة على أن شمال عن طريق شمال غرب، حتى لو إنه يمتد ويقوم بتحديث هجاء - فيلم - مخرب لأمريكا، فإنه يعمل أيضا على تساميها. فالأفلام المثيرة الأولى قد شاهدت أمريكا من الخارج، من خلال عيون مقيم لتوه متزهلاً بوطنه الجديد. أما شمال عن طريق شمال غرب فهو يقر بالحقيقة المزعجة بأن هيتشكوك قد صار أمريكيا. واكتشف عشقه لأمريكا حيث يظل ناقدا - لها - لا يقارن. وجزء مما تكشف عنه كوميديا شمال عن طريق شمال غرب، رغم كل شيء، أن في أمريكا الغامضة في الأفملا الهوليودية للثلاثينيات يمكن تصور السعادة، ويمكن تصور تحقيقها بالحب بين رجل وامرأة، عن طريق زواج، هو أمر ما يزال حقيقيا بالنسبة لنا. بطبيعة الحال، فأن يكون في مقدورنا تصور السعادة وأننا ما نزال نحث عليها لا يعني حتى مع إمكانية تحققها أنها أمر مفروغ منه، وإنما أن عبء إثباتها يقع على عاتق سيكو، الطيور، ومارني، وليس شمال عن طريق شمال غرب. في كل هذه الأفلام الأخيرة، فأن تأمل هيتشكوك في إبداعه الخاص، تأمله في الفن (في فن السينما على نحو خاص)، تأمله في الحب، تأمله في الهوية الإنسانية وتأمله في أمريكا، كلها مرتبطة على نحو وثيق. وتحاول مشاهداتي هنا إضاعة وسيط تأملات هيتشكوك وهي تحاول أن تغوص إلى ما تحت سطح هذا الفيلم، رغم إنني آمل أن تحمل بعض حس مشاهدة فيلم مثل شمال عن طريق شمال غرب يدعو إلى الإقرار الكامل بقيمته.

في البداية سأناقش بعضا من مظاهر علاقة كاري جرانت بكاميرا هيتشكوك، مركزا على جزء يساعد في توضيح ما سبق وذكرته بأن شمال عن طريق شمال غرب يتعهد باسترداده. ثم سأقوم بتوضيح بعض من طرق مشاركة كاميرا هيتشكوك في خلق المرأة المعروفة في عالمها كـ "إيف كندال". وفي النهاية ثمة كلمة مختصرة عن أشرار الفيلم.

كارى جرانت

فى شمال عن طريق شمال غرب يؤدى كارى جرانت دور روجر ثورن هيل، تنفيذى إعلانات الذى يخطئ فاندام (جيمس ماسون) ودائرته من الجواسيس بإصرار فى حق "جورج كابلان" الذى يأخذونه كعميل حكومى أثناء محاكمتهم، والذى هو فيما يبدو غير موجود أصلا. مزحة واحدة ارتكبت لروجر ثورن هيل كشخصية مختلفة هى، كما يبينها الفيلم بوضوح، أن نمط حياة ثورن هيل كرجل إعلان تقوم هويتها باجتهاد على قاعدة، أو مجموعة من القواعد، يؤديها: فروجر ثورن هيل هو بالفعل رجل تتحدد كل حركة له بكل دقة (من قبل عملائه، سكرتاريته، زوجاته السابقات، والأم). ولكن هناك مزحة أخرى وهى فكرة أن كارى جرانت يمكنه أبدا أن يخطئ فى حق أى "روجر ثورن هيل" فى المقام الأول. فروجر ثورن هيل هو شخصية مختلقة، خلقها هيتشكوك وصارت تحت سيطرة إبداعه الخاص – ليست بأكثر حقيقية من جورج كابلان الشرك عديم الوجود. فالعميل الحقيقى لهيتشكوك هو.. كارى جرانت. فالإمكانية الكاملة لرؤية جرانت فى عالم شمال عن طريق شمال غرب هى إقرار بطريقته المألوفة فى السكن داخل الشاشة. فهو يعد المؤدى المكتمل للشاشة. فهو بالنسبة للكاميرا يصير دائما كما لو أنه أمام الناس على مسرح. بمعنى أن الكاميرا تعد جمهوره الخاص، الجمهور الذى تتوقف عليه طاقاته كمؤدى، والذى يستثير أيضا سحره الخاص.

وكما اقترحت، فى أفلامه السابقة مع كارى جرانت، فإن هيتشكوك قد أثار شكوكا أصولية تتعلق بشخصيته، ربما بطريقة أكثر نفاذا فى – فيلم – شك، عندما ينظر جرانت مباشرة تجاه الكاميرا كى يتصل بهيتشكوك فى استجداء إقرارنا بأننا لا نعرفه بالفعل، ولكل الأسباب التى نعرفها فلا يمكن أن يكون قاتلا.

وبالإضافة إلى ذلك فقد أزال هيتشكوك بحسم فى شمال عن طريق شمال غرب هذه الظنون. ففى اللحظة التى يبرهن فيها جرانت بجدارة وإمكانية ذاته على

الحب هى نفس اللحظة الأولى التى لم يعد يمثل (يؤدى) فيها. إنها باختصار بعد مشهد مزاد الفن الشهير، حيث يهب فيه جرانت أكثر أداءاته إبهاجا، هاربا من شمول فاندام بتحويل إجراءات المزاد إلى هرج ومرج وبتوجيه شك فاندام تجاه إيف، تلك المرأة التى أغرت جرانت إلى مصيره المحتوم فى - شركة - القرن العشرين المحدودة.

تتبع تلك اللحظة التى أتذكرها عندما يقوم البروفيسور (ليو ج. كارول) العقل المدبر فى وكالة الاستخبارات الأمريكية C.I.A الذى اختلق الشخصية الخيالية جورج كابلن وخط لكل حركة لها من أجل إبعاد الشبهة عن عميله الحقيقى، نقول عندما يروى لجرانت عما تكون فعليا إيف كندال.

فى تلك اللحظة تتحرك الكاميرا لعزل جرانت داخل اللقطة. يتجمد وجهه، يتحول إلى حجر. لا أقصد بهذا الإيحاء بأننا لا نمتلك أية وسيلة للوصول إلى ما يفكر فيه أو يشعر به. على العكس من ذلك، فنحن نستطيع أن نفهمه ككتاب مفتوح. نعرف فرحه بإدراك أن من الممكن لإيف أن تحبه بعد كل ذلك، نعرف كربه بسبب التفكير فى معاناتها، ومشاعره المخيفة فى الإحساس بالذنب. إذا لم يفعل، فيصبح دم إيف فى رقبته، وسيصبير مسئولا عن موت المرأة التى يحبها. نحن نعرف، ونعرف إنه يعرف، عمق إحساسه ورغبته.

سؤال - فيلم - شك حوله استعداد جرانت للقتل قد أجيب عليه مرة واحدة بالإيجاب والنفى. لقد تظاهر بالانتقام وعلى نحو جرائمى. وجهه، خاليا الآن من كل حيوية، ندرك قدرته على القسوة ولكننا نعرفه أيضا كرجل يتمتع بوعى - ذاتى وقادرا وجديرا بالحب. من طلعة وجه جرانت المتغير بفعل الحب، نعرفه من الداخل والخارج، قلبا وعقلا وروحا. فسحره الذى يسمح به جرانت يجعل من هؤلاء الذين لا يعرفونه يغرمون به، كما غوى إيف، لكن "سحره" متوقف عن العمل الآن، إلى أن يتم استعادة جرانت فى عيوننا. طوال تلك اللحظة، يضئ

هيتشكوك الكادر بصرامة، كما لو أنه يستخدم مصباحا "كهربائيا". ما يؤكده هذا النور هو بروز وجه جرانت. وتصير هذه اللقطة أثرا هيتشكوكيًا لجارى جرانت.

أن يصير جرانت بطلا أمريكيا موثوقا به، عندى، هو جزء مما تنم عنه الإشارة الممتازة التى يفصح عنها الآن هيتشكوك، عندما ينجز مزجا متمهلا من وجه جرانت إلى النصب التذكارى لمونت راشمور.



بالطبع، بالنسبة لروجر تورن هيل - ما يعنى كارى جرانت داخل عالم الفيلم - فإن تلك اللحظة، تحت تدقيق الكاميرا، التى يدرك فيها مقدرته الخاصة على ارتكاب الجريمة هى لحظة ألم لا يحتمل. وأن الضوء المكثف الذى يكاد يعميه - داخل المتخيل، ألقى به داخل طائرة كما لو إنها تسير داخل موقع - هو استعارة عن ألم الاستنارة. وما يوحى به تصوير هيتشكوك أيضا قد نتج عن أنه صار موضوعا لتحديق الكاميرا التى لا ترحم. يعد هيتشكوك مسئولا عن كرب جرانت، الذى هو شرط لاستنارته. وإذا لم يفعل المبدع كل ما فى وسعه لإنقاذ سعادة جرانت، فإن هيتشكوك سيكشف القناع عن لا إنسانيته. وما يتم الكشف عنه فيما يتعلق بصورة جرانت لم يحرر فقط هيتشكوك من منح جرانت مباركته وإنما أيضا إلزامه بفعل محدد وإلا سيتعرض للإدانة من وجهة نظرنا. ومن ثم، ، أيضا، عندما يخبر البروفيسور جرانت عما تكون إيف، فإن ذلك يعد إفصاحا من جانب هيتشكوك فى إبعاده الحقيقة عنا. هل نسامح هيتشكوك فى خداعنا، كما يسامح جرانت إيف لكننا وبصفة نهائية نرفض أن نسامح البروفيسور؟ هل صنع هيتشكوك فيلما كى يمجدنا؟

عندما تبدأ الكاميرا الآن فى الحركة تجاه نصب راشمور، فإن حجاب من قوس قزح يتكشف كى يؤطر مشاهدتنا داخل إطار الفيلم، كما لو إننا نشاهد هذه الوجوه البارزة من خلال عدسة. بطبيعة الحال، فإن كل المناظر التى تكون الفيلم مصورة من خلال عدسة، عدسات كاميرا هيتشكوك. هذا الحجاب (القناع) هو تذكار ساخر بأننا نشاهد فيلما. نقر هذه الإيماءة، عندى، أن المنظر الذى يزيل ظنوننا إزاء شخصية جرانت قد تم فهمه، ولم يزل، شكا الذى، من بداية عمله، قد أثاره بتكرار عن نفسه، شكا يمكن أن يتوضح فى شكل تساؤل يتعلق بالكاميرا: هل تمثل الكاميرا وسيطا سواء أكانت إنسانية أو لا إنسانية، محبة أم قاتلة؟

تماهى اللقطة التالية هذا المنظر المحجب (المقنع) كمنظر جرانت. رغم أن هيتشكوك يصور جرانت، ناظرا من خلال التليسكوب، فى بروفيل بدلا من على هذا القدر أو ذاك بالوجه الكامل كما هو المعتاد فى لقطة رد الفعل المقنعة. ويظل جرانت موضوعا للمشاهدة أكثر منه مشاهد (ومن هنا مزحته إنه لا يحب الطريقة التى ينظر بها إليه تيدى روزفلت). فى اللقطة التالية، لقطة بعيدة مع جرانت على يسار الكادر بينما البروفيسور على اليمين، وتشبه - نصب - مونت راشمور الستارة الخلفية لخشبة مسرح. وفى الحوار الذى يدور، مرة أخرى يجد جرانت نفسه مؤديا ومطالبا بأن يؤدى فى عالم حيث الحدود بين مسرح وواقع مستعصية أو مستحيلة التحديد. الحالة الممتازة للخطاب المباشر بين مبدع ومشاهد قد انقطعت على نحو فجائى.

وسوف يعود الفيلم إلى هذه الحالة للخطاب، مع ذلك، ويستكمل بيانه الخاص بالقضية الرئيسية التى يثيرها حول طبيعة - عمل - الكاميرا.

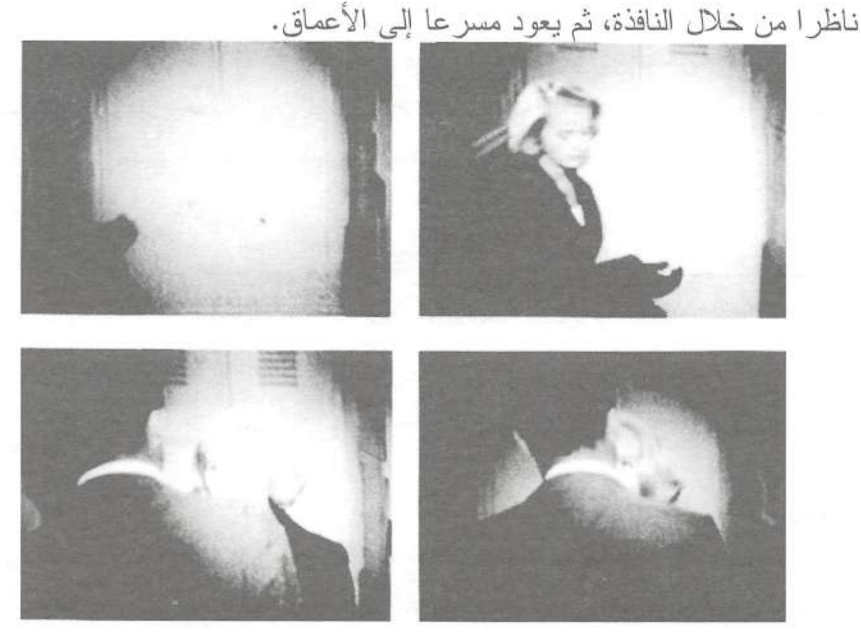
إيف كندال

بصفة أولية تعد إيف كندال إبداعا لكاميرا هيتشكوك، أو على الأقل رقصة الكاميرا - الثنائية - الودودة مع بشارة مريم المقدسة. ليست إيف من خلق الوعد المقدس وحده، رغم إنه غاية فى الاكتمال، وحيث تمتلك إيف القليل مع ما تمثله

هذه الممثلة فى أفلام أخرى. إن لإيف علاقة خاصة مع الكاميرا، وهذا تم الإفصاح عنه فى تقديم هيتشكوك لمشهدها الافتتاحى، وهو واحد من أكثر المشاهد براعة داخل الفيلم.

من الهرج والمرج لمحطة جراند سنترال، يحدث قطع وحيد يغوص بنا داخل عالم آخر. تتابع الكاميرا جرانت حيث يسير تجاه لوحة إعلانات ثم يختفى عن الرؤية إلى ما بداخل القطار. (لافتة "راقب خطوتك"، ترى من خلال الباب المفتوح، هى علامة نموذجية لهيتشكوك). ثم هنا كقطع إلى لقطة خالية من شخصيات إنسانية التى، على نحو إيقاعى وتكوينى، مقطوعة الصلة بحدة مع اللقطة التى تسبقها.

وقد صور على نحو متناسق، يدخل اليهو إلى ما بداخل أعماق المكان. هذا التصوير، الذى أسميه بـ "لقطة نفق" هيتشكوك، يحدث فى كل فيلم لهيتشكوك ودائما ما يفصح عن مكان حلم أو كابوس، مكان هو ليس تماما أو بدقة، حقيقيا. يدخل جرانت هذه اللقطة من أعماقها، جاعلا طريقه بسرعة تجاه أمامية اللقطة، ناظرا من خلال النافذة، ثم يعود مسرعا إلى الأعماق.



يقطع هيتشكوك أكثر من هذا إلى لقطة خالية من هيئات إنسانية، لكنها بقدر تسطيحها على نحو مجسد بقدر ما يبدو فضاء جرانت عميقا. تدخل إيف في البداية بقفاز (جوانتى) داخل يد وحقيبة نسائية وبعدها تظهر بشخصها.

يتزامن دخولها بالضبط مع دخوله، خالقا تأثيرا فذا، كما لو كانت هذه المرأة انعكاسه داخل مرآة. بينما يحاولان تجاوز كل منهما الآخر، يواصلان السير فى نفس الاتجاه، فيستمر نفس التأثير، الذى يتأكد أكثر عندما تصور إيف بعين – واحدة – مفتوحة ناظرة مباشرة تجاه الكاميرا من فوق كتف جرانت (تصوير سيتكرر فى المشهد وفى حجرة إيف فى فندق شيكاغو لاحقا بالفيلم).





يقدم هيتشكوك على هذا الروتين بالقطع ذهابا وعودة بين لقطة الاثنين إحداها يفضل إيف فيها ولقطة للاثنين مفضلا جرانت فيها بنصيب أكبر. فى اللقطة الأخيرة لا نرى جرانت من فوق كتف إيف، كما هو متفق عليه. تقف، ظهرها تجاه الكاميرا، شعرها الأشقر موضوع تحديق الكاميرا. فإيف هى موضوع لرغبة الكاميرا تماما مثلما هو الحال بالنسبة لجرانت. ومع ذلك ففى هذا التأطير تبدو أيضا إنها تترأس هذا الفضاء، مسيطرة عليه بتحديقها، كما لو إنها أكثر من مجرد

فاعلية رؤية إنسانية. هذا التأطير، الذى يعين إيف كموضوع لرغبة، تصلها أيضا بألوهية تمسك بهذا العالم، إن ذلك متكررا عبر الفيلم.



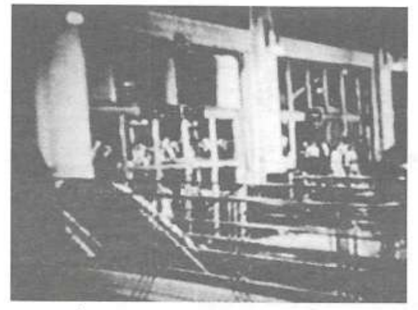
اعتياديا، فى القطع من لقطة – لاثنين إلى لقطة – لاثنين فـــى أى فيمـــل هوليوودى، يتم الحفاظ على اتجاه الشاشة: لو أن جرانت على يسار إيف فى موقف ما، فسيكون على يسار إيف فى اللقطة الأخرى. لكن أعد هيتشكوك المشهد الحالى، فقد تبادل جرانت وإيف لمواقعهما فى اللقطة. أكثر من ذلك، تظل إيف متمركـــزة عبر اللقطة، متبادلة موقعها أماما وخلفا، بينما شخصية جرانت تقفز من جانب إلى جانب داخل الشاشة. رمزيا، إيف التى تتضاعف، تظهر إيـــف بوجـــوه مختلفـــة. وسوف تتضاعف مرارا وتكرارا كما يكشف الفيلم، الأكثر جدارة بالتنويه فـــى – صالة – مزاد الفن، فى لقطة عكسية – لقطة تبادل، فإنها ستظهر فى لقطة جرانت وفى لقطة فاندام، مظهرة وجهين للكاميرا.

تتكرر طرق مميزة أخرى على نحو رمزى خلال الفيلم، فمـــثلا، فهـــى، بتكرار موضوع ما سميته بـــ "لقطة البروفيل" الهيتشكوكية. فى الاستشهاد الحالى، لقطة من وجهة نظر إيف تظهر إنها ترى رجل الشرطة الذى دخل للسيارة. فـــى تبادل صامت ودقيق للنظرات، تلمح لجرانت إلى التهديد فيدخل الكابينة الفارغـــة. هيتشكوك من ثم يصور ببراعة إيف فى بروفيل داخل إطار باب الكابينة المغلقـــة. مرة بعد مرة فى شمال عن طريق شمال غرب، ستظل صورة إيف مشمولة ضمن إطار. ويعد ذلك واحدا من خطة الفيلم لتطوير تيمة تحجيم إيف إلى مكانة الـــسلعة

التى تباع وتشترى وثيمة التقليل من شأن فن من قبل عالم لا يهتم به إلا للتجـارة. لكن تصوير إيف فى بروفيل يفصح أيضا عن مظهر من علاقتها بالكاميرا. فى تلك اللقطة، تتصرف غير مكترثة، مستغرقة داخل عالمها الخـاص، متعـذر معرفـة كنهها، غامضة.

فى بعض المناسبات، رغم ذلك، تتغلغل الكاميرا للحياة الداخليـة لإيـف. فعلى سبيل المثال، أثناء احتضانهما الأول داخل القطار - قبل أن يعرف جرانت أو المشاهد صلة إيف بفاندام أو بدورها كعميل مزدوج - لم يوقف إيـف وجرانـت تبادل الردود الساخرة، وليس هناك أية إشارة غير ملتبسة تفيد بأن جرانت ممسوس بإحساس أو عاطفة حقيقيين. ومع ذلك، ففى وقفة بين المزاح، نرى إيـف تغلـق عينيها فى نشوة. وبالتأكيد، فى هذه اللحظة، تتخيل نفسها بـين ذراعـى فـارس أحلامها. بطبيعة الحال، لا نعرف ما هو حلمها. يمزح جرانت بأن بين كـل مـا نعرفه عنه، يمكن أن يكون قاتلا. ومن ثم هل تتخيل إيف على نحو يملؤه النـشوة نفسها فى حضن قاتل؟ نحن نعرف أن جرانت برئ من الجريمة التى يـتهم بهـا، وسنعلم فيما بعد أن إيف، أيضا، تعرف طوال الوقت أن جرانت ليس قاتلا. ومـن هنا هل تتخيل إيف نفسها فى أحضان رجل برئ؟ رغم أنه عندما يضغط جرانـت عليها كى تقول ما تعرفه عنه، تسرد من الذاكرة عدة تهم: هو رجل إعلان يجعـل كلماته تفعل أى شىء يريده، يبيع للناس أشياء لا يحتاجونها، كما أنه يجعل نـساء لا يعرفنه يغرمن به. هل وقعت إيف فى "سحره" كما أغرمت مرة بسحر فاندام؟ أم إنها محصنة ضد سحره، وهى ترى أن رجلا كهذا لا يؤمن بزواج كما أنه لـيس أمينا مع امرأة أمينة على نحو - يجعله - غير مختلف عن فاندام؟ هـل يتملكهـا السرور بإغرائه، حتى لو أدى ذلك لإدانته حتى الموت، كانتقام مـن واحـد مـن فاندامى هذا العالم؟ أم إنها ترى فى جرانت بطلا جاء لينقذها؟ إرسال مثـل هـذا البرئ إلى حتفه سيعنى إنها تتحكم فى موت حلمها الرومانسى الخاص.

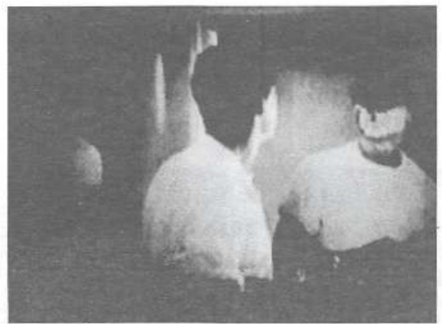
نفترض عندما يحتضننا جرانت وإيف مرة أخرى، إنها فى نشوة مرة ثانية. فجأة، رغم ذلك، تفتح عينيها وسط هذه القبلة وتنظر تجاه الكاميرا وذلك كما فعلت عند دخلتها الأولى بالفيلم.



فى هذه اللحظة، يطالبنا هيتشكوك بالإقرار بأننا لا نعرفها حقيقة، ولا نملك ما يساعدنا للوصول إلى أفكارها ومشاعرها. لحظيا، تحول نظرها كما لـو إنهـا تنظر إلى شىء ما خارج الشاشة كما لو إنه مقاد بتحديقها، يقطع هيتشكوك إلـى بهو القطار، حيث حارس يحمل رسالة إلى فاندام. تنتهى نقلة كبيرة للفيلم مع هـذا الكشف الصامت الذى مفاده أن إيف على علاقة مع فاندام. هذا أيضا كشف بـأن هيتشكوك قد خدعنا.

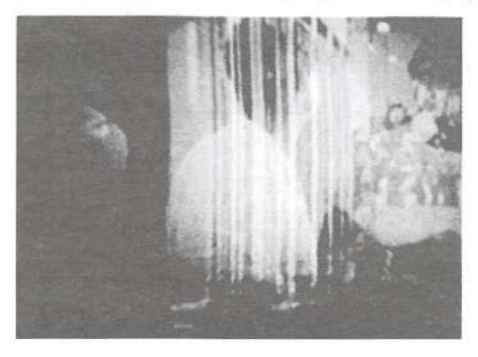
ليس هناك بأوضح من علاقة إيف بكاميرا هيتشكوك من ذلك الاستـشهاد الرائع حيث يقول إيف وجرانت وداعا عند محطة القطار. هنـا نـشاهد العلامـة الواضحة الأولى التى تشير إلى أن جرانت متمكن من إحساسه، برغم إنه من الدال أن تنظر الكاميرا إلى أى مكان ما عدا وجهه بالنسبة لهذه العلامة. عنـدما يقـول "لكن كيف أعثر عليك... أرجوك..." هناك لقطع إلى يد جرانت، وهى تحتضن بود ذراع إيف، ثم قطع إلى إيف، وهى تجاهد كى تجد كلمات تعبر بها عن مشاعرها أو كى تتجنب قول ما تشعر أن ليس من حقها قوله. إنها تحبس داخلها ما سـوف يطلق عليه نورمان بيتسى "مصيدة خاصة" حيث يعتريها ضعف فى تخليص نفسها.

فى تلك اللحظة المشحونة، يقطع هيتشكوك إلى لقطة من وجهة نظر إيف، عندما تقول، "إنهم قادمون!".



فى تلك اللقطة، لا نرى أحدا قادما. هذا المنظر هو أيضا رؤيا: رؤية إيف للفراغ، العزلة، السجن، الجنون. تبلور هذه الرؤيا المطاردة، والتى يصعب على جرانت، بالطبع، الوصول إليها، رؤية فهم إيف تعنى أن ليس هناك مفر.

تتواصل مرارة هذه اللحظة فى الانتقال الفصيح إلى المشهد التالى، مزج بطئ من وجه إيف الجميل إلى الأرض، برارى بلا ملامح، استعارة لخواء منظرها الداخلى. ويتجسد أيضا الانتقال إلى مشهد حيث منظر الوداع قد بدأ تأثيره. عندما يحاول كارى جرانت بأداء مرح بشقاوة أن يحلق وجهه بشفرة إيف الصغيرة التذكارية ينتهى بلوحة: جرانت محدقا لنفسه فى المرآة، مستكملا أدائه الخاص، كرجل يعود عند أول مأزق يواجهه إلى الممارسة الجدية لحلاقته. من هذا المنظر، يقطع هيتشكوك إلى إيف داخل واجهة كشك تليفون.



كما هو الأمر غالبا مع هيتشكوك، يعالج القطع كمزج، كما لو أن اللقطتين قد اندمجتا وكما لو أن ذلك الاندماج هو وسيط للدلالة. فى هذه الصورة المركبة، تسجن إيف داخل إطارها الخاص، بينا يتفكر جرانت مليا، مأخوذا بانعكاسه الخاص، معادلا على نحو واضح لكرب إيف وبقائها المحفوف بالمخاطر فى هذا العالم.



يقطع هيتشكوك إلى لقطة أمامية لإيف، وتتحرك الكاميرا بنفسها قدما كى تظهر ليونارد المنوس فى أحد أكشاك التليفون المجاورة. تعد هذه الحركة مثيلة لتلك التى تبعد فيها الكاميرا جرانت وتأخذ على عاتقها تأطير (تصوير) شخص ما الذى يمثل حضوره أمرا غير مرتاب فيه من قبله (مثل، فى فندق بلازا عندما يقطع هيتشكوك من جرانت وتتحرك الكاميرا من نفسها كى تصور المغتالين الاثنين، وعند مبنى القنصلية العامة عندما يشيح جرانت بوجهه ثم تأخذ الكاميرا فى تصوير – على عهدتها الخاصة كى تكشف رامى – السكين). الإيحاء بتلك الحركات فى منظر محطة القطار إنما هو تأكيد لإحساسنا بأن إيف تمتلك صلة مع الكاميرا – انسجام، تجانس، قد لا يمتلكها جرانت. ويوضح منظر إيف – داخل – حجرة فندق شيكاغو أيضا هذه الصلة.

عندما يفاجئها جرانت بالحضور على بابها، تتاح لنا الفرصة أن نرى نظرة السعادة – التى لا يراها جرانت – فى عينيها. تدفن وجهها داخل كتفه، فهى

لا تريد له أن يرى عاطفتها. بينما يداه تقف بين المداعبة والانقضاض، أو كما لو أنه يخشى تلويثهما.





تعيد هذه الوقفة المتجمدة صدى حضنهما المبكر فى القطار وتعلن إجابة جرانت فى الامتناع عن شفقته، وحتى عن سحره الخاص، تجاه إيف ربما يكون قد تخلص من خوف الإغواء ثانية، وربما يكون قد تخلص من بين يديه من فـزع – جريمة – القتل.

وقد شاهدنا سعادة إيف عند رؤيتها جرانت، فنحن نعرف إنها تتصنع فقط عندما تطلب منه الآن الرحيل زاعمة أن ما وراء طلبها هذا هو مجرد رغبة عادية فى تجنيبه التورط فى أى أمر. أما إحساس إيف الحقيقى فهو معبر عنه باللمبات والمرايا بحضورها المسيطر على الشاشة، باحتواء اللقطة بعد اللقطة للسرير المزدوج الذى يستدعى سقوطها وتوقها للزواج، وبكل ورق الحائط فوق السرير، بكل صوره ذات الطبيعة الصامتة، والزهور وثنائى التماثيل الصغيرة الشرقية بجانب شاشة التلفزيون وأيضا الصور المكررة لإيف فى بروفيل أو بظهرها تجاه الشاشة.



ربما أكثر من أى – جزء – آخر فى الفيلم، يستدعى هذا الاستشهاد الحالة – المزاجية – لدوار ويفصح عن قوة إيف فى أن تمسك بـــ أو أن تكون ممـــسوكة بالكاميرا. فكل لقطة منسجمة مع إفقار إيف الروحى، قنوطها، مع استسلامها. فـــى هذا الوضع، يبدو رفض جرانت حتى مع أخذ التسامح فى الحسبان أمرا مزعجـــا بعمق.

يعتبر مشهد مزاد الفن الذى يلى ذلك هو واحد من مشاهد الفيلم الكوميدية العظيمة، فهو يستحضر بالنسبة لكارى جرانت مرحلة مسرح المنوعات العظيمـــة، والمناسبة الرائعة لهيتشكوك للكشف عن الامتياز الكامل لفطنته الخاصة. ومع ذلك فهو أيضا المنظر الذى تحس فيه إيف بوحدتها على نحو يائس. إنه، حقاء بالتحول نحو الانتقام من إيف، يبدو جرانت لأول مرة وقد حاز على اليـــد الطـــولى ضـــد فاندام. وكاميرا هيتشكوك، رغم ذلك، لم تفقد أبدا – تـــصوير – حـــضور إيـــف الصامت، وهو ما يجعل جرانت يصرف النظر عن اعتبارها خائنة. وهكذا، يبـــدأ هذا المشهد بمنظر المطار، لأنه يلعب دورا حاسما فـــى صـــياغة التـــساؤل عـــن شخصية جرانت ذلك الذى يجاب عليه عندما يخبره البروفيسور عما تكون إيـــف كندال وتتحرك الكاميرا كى تصور وجهه.

الأشرار

فى ذروة – فيلم – شمال عن طريق شمال غرب، كارى جرانت – قابضا بإحدى يديه على الحافة الخشبية للحفاظ على حياة عزيزة، وباليد الأخرى يمـــسك بقوة يد إيف حتى لا تقع فتلقى حتفها – يلتمس من ليونارد – إياجو بالنسبة لفانـــدام عطيل – المساعدة. بعد أن ظل جرانت ونحن فى حالة إثارة لفترة طويلة، يستجيب ليونارد بالضغط على يد جرانت بكعب حذائه، أود أن أفكر أن فاندام، كان متعلقـــا بفردتى حذاء ليونارد (أو ربما أريد القول تحت سيطرة فردة حذاء ليونارد) سيرق قلبه ويلين وإن على مضض. ففاندام، فى نهاية الأمر، هـــو رجـــل طيـــب يقبـــل

بهزيمته النهائية وهو مرتاح الخاطر، وهو نفس السلوك الذى انتهجه راى ميلانــد فى نهاية – فيلم – Dial "M" for Murder لكن ليونارد ذاته كوحش كاسر. فموته، يشبه موت النازى فى نهاية فيلم طوق نجاة life boat، هو مدعاه لاحتفالية خاصة. وحتى فاندام عليه أن يصير سعيدا للتخلص من ليونارد.

عندما يكشف ليونارد لفاندام أن إيف هى عميل مزدوج فيعاقبه فانــدام – بضربة فى الفك، فقد كان ذلك يعنى الإقرار بقوة ليونارد، وأيضا إنكــار روحــه. يطالبنا هيتشكوك، فى هذه اللحظة بإدراك اختلاف أساسى بين الشريرين. رغم أن فاندام لا يمثل مصداقية من قبل الفيلم، رغم التعاطف مع أيــة شخــصية يؤديهــا، ابتداء، جيمس ماسون. من وجهة نظر هيتشكوك، فإن فاندام قد ارتكب ذنبــا فــى استخدامه القوة المفرطة بطريقة متعسفة فتعامل مع إيف كحيازة خاصة، رغم إنــه قد سحرها فحسب ولم ينل حبها إطلاقا. يحاول فاندام خلق عالم من نسجه الخاص، عالم يتمكن فيه من السيطرة دون حتى الإقرار بوجود إنسانى آخر. ودائمــا مــا يستجمع هيتشكوك قواه كمبدع لمواجهة تلك الغطرسة. ومن نافل القول، أن تعاطف هيتشكوك مع فاندام أكثر من تعاطفه مع ليونارد. ففاندام ينكر حبا بعيدا عن توقــه للحب، توق لا يتمكن من إشباعه بسبب الحظ العثر الذى جعله هو جيمس ماســون وليس كارى جرانت. أما ليونارد، فهو على العكس، يقف موقف الــرافض لكــل حب، ولكل الأحلام الإنسانية. وهو فــى ذلــك، يــشبه البروفيــسور، فالعلاقــات الإنسانية، مثل العلاقات الدولية، هى مجرد ألعاب.

روحيا أو معنويا، هناك القليل للتمييز بين ليونارد والبروفيسور. تتطلــب العدالة الشعرية موتا قاسيا لليوناردو، بينما يبتكر هيتشكوك عقابا مميــزا للغايــة للبروفيسور. فعقاب البروفيسور هو فى تفويضه جبريا فى لقطة قتــل ليونــاردو. وبهذه اللقطة، يضحى البروفيسور بالخطة التى أعدها بمــشقة. وتتكــسر خطتــه الذكية، نقل التمثال الصغير وبداخله الميكروفيلم الذى يسقط متهشما من أحــشائه. ومن ذلك الحطام، يبزغ زواج إيف وجرانت، نهاية فيلم هيتــشكوك. فقــد تعهــد

البروفيسور بأنه فى نفس لحظة مغادرة فاندام للبلاد، سـيحظى جرانـت وإيـف ببركته. وفى اللقطة التى يقتل فيها ليونارد وتنتهى لعبة البروفيسور عنـدها يعلـن هيتشكوك عن نفوذه ويهب بركاته للثنائى. يدلل البروفيسور على إنه مجرد عميـل بغير قصد لمبدع الفيلم، على إنه شرك "للبروفيسور" الحقيقى، هيتشكوك.

الفصل الخامس عشر
مشاهد من بورتريه عائلي

في سنوات الستينات المبكرة، فيما يطلق عليها الفترة الكلاسيكية لسينما الحقيقة Cinema-Verite كان هناك ما يشبه الاتفاق ما بين المخرجين في أمريكا على ماذا تعني السينما التسجيلية وكيفية إخراج الفيلم التسجيلي، كان هذا الإجماع من ناحية اتفاقا على طريقة لتجنب مشاكل الجيل القديم للسينما التسجيلية، الذي حاز أواخر الثلاثينيات على إجماعه، وكان يضم مخرجين من أمثال جوريس إيفنيس، ويلارد فان ديك، وباري لورينتس.

لقد ضمن الفيلم التسجيلي الأقدم وجهات نظره عن الناس بطريقة غنائية وتعبيرية واستخدموها على نحو بلاغي في تصوير بعض من الثيمة الاجتماعية. على العكس، كان طموح سينما الحقيقة هو الإمساك بعفوية الشخصية الإنسانية في تسجيل سلوك وعلاقات الناس في محيطهم "الطبيعي". كان هدف مخرجين من أمثال ريتشارد ليكوك ودي. ايه بنيباكر أن تختفي من الفيلم كل علامات توجيه والإرشاد للجمهور، وإظهار الشاشة بشفافية الكائنات الإنسانية وهي تمارس حياتها ببساطة. وقد تم تطوير تكنولوجيا الصوت – المتزامن المرن وذلك على نحو مطرد (غالبا تم ذلك عن طريق صناع الأفلام أنفسهم) مع خطط مؤثرة متزايدة لتصوير الناس دون جعلهم يظهرون أي تأثير عليهم أو وعيا – ذاتيا. ما يعرض على الشاشة في سينما – الحقيقة يطالب بتسجيل الشئ الذي حدث فعليا، والطريقة التي يصنع بها الفيلم – التي تحدد دورا لصانع الفيلم في تصوير المنظر كما يكشف عنه – تطالب بضمان موثوقية المنظر. حقا، تشهد صياغة الفيلم على الطريقة التي صنع بها عن طريق أسلوب كاميرته، التي تقترب – بقدر الإمكان من ظرف

المجتمع الحى – كما أن أى قطع سيهدد ثقة المتفرج فى أن المخرج قد اتبع بالفعل طريقة سينما الحقيقة فى صنعه. هذا التأييد الصياغى لمطالبة الفيلم بأن يكون توثيقا موثوقا فيه يستكمل بنظرة متواصلة من قبل وعى – غير ذاتى لدور الشخصيات المصورة، الذين، كما لو إنهم، على نحو غير واع يكشفون أنفسهم للكاميرا.

جزء من كشف سينما – الحقيقة هو أن المتحيز – غير العفوى، المصنوع والمعالج، المسرحى – يمكن العثور عليه فى كل مكان فى العالم الواقعى.

فسينما – الحقيقة هى كل ما يخلو من الاستحواذ على نظرة الناس الصريحة تجاه أنفسهم وتجاه الآخرين بينما يظلون على نحو غير واعى صريحين مع الكاميرا. هناك نظرة أخرى تدرك بها سينما – الحقيقة وتمنح مكانة متميزة: نظرة العزلة المرتبكة لأناس مغتربين عن عدم الصراحة فى عالمهم. فالناس فى فيلم سينما – الحقيقة الذين يظهرون إنسانين كاملا، أو يظهرون كما لو إنهم يعرفون إنهم إنسانيون، يظهرون أيضا مغتربين. فوضوحهم الإنسانى يعزلهم، حتى عندما يفاجئنا كأرضية ممكنة لمجتمع إنسانى لا يوجد عبر العالم كالمصور من قبل الفيلم.

فيلم سينما – الحقيقة يؤكد، من ثم، على وضوح فكرة مجتمع إنسانى، وأن ما "يوثقه" هو عدم وجود لمثل هذا المجتمع فى منطقة خاصة واحدة من العالم الواقعى. لكن هذه الشهادة هى إشكالية بعمق، لأسباب تتحدى كل مكانة الفيلم التسجيلى.

على مستوى ما، فإن مطالبة سينما – الحقيقة بالسيادة إنما يرتكز على فهم خاص لنظرة اللاوعى لذات الناس داخل إطارها. فسينما – الحقيقة تدعى بأن تلك النظرة تتضمن أن كل شىء داخل إطار الفيلم إنما هو أمر مصدق. لكن هذه النظرة يمكن أن توحى بشئ آخر، الإمكانية التى تقرها سينما – الحقيقة "الكلاسيكية". فلا نستطيع أن نأخذ موثوقية ما بداخل الإطار كقضية مسلم بها، لأن وسائلنا للوصول إليه يجب أن تكون متضمنة بعمق فى تظاهراته. فمثلا، نظرة

اللاتوجيه – إلى – الـ – كاميرا يمكن أن تكون فى ذاتها موجهة إلى الكاميرا (باشتراك مباشر من قبل صانع الفيلم أو باشتراك – تواطؤ – خفى معها). فلو أن نظرة إبداء الرأى الصريحة تلك مصدقة، فإن الكاميرا رغم ذلك متواطئة فيها: فالتعبير الصريح عن العزلة الإنسانية يمكن أن يشاهد كعلامة على حضور صانع الفيلم، الذى يطالبه دوره أن ينحى إنسانيته عن الناس الذين يعتبرهم كموضوعات له. توقف سينما – الحقيقة مصداقيتها على واقعية فعل التصوير، لكنها تصور العالم كما لو أن هذا الفعل ليس له تأثير محسوس.

ليس هناك اليوم إجماعا على كيفية صناعة فيلم يدعى على نحو جاد السيادة على – السينما – التسجيلية. (هناك اتفاق ما بين صناع الأفلام الجادين على أن جزء من مصداقية سينما الحقيقة، ومصداقية الأسلوب الأقدم للتسجيلى حيث اعتبرت سينما – الحقيقة جزئيا كاستجابة له، إن صنع الأفلام التسجيلية لابد أن يتضمن معضلة). وإدراكا – منهم – أنهم لا يستطيعون ببساطة الإقرار بأن قوة الكاميرا على كشف حقائق حول الموضوعات الإنسانية إنما هو أمر قد تم التأكد منه كمنهج عام، فقد عمد بعض صناع الأفلام إلى مواجهة القضايا المثارة من قبل نظرة إبداء الرأى الصريحة تلك التى اعتبرتها سينما – الحقيقة كحل تزيل به كل الظنون. واعتبر أن جزء من قضيتهم هو إيجاد طرق داخل فيلم للإقرار بالمكانة الحقيقية real لفعل صنع السينما بالنسبة لصانع الفيلم وموضوع الفيلم، والطرق التى يدرك بها كلا الطرفين ذلك الفعل. كيف يمكن استقصاء العلاقة بين صانع الفيلم والموضوع المصور للاندماج داخل إطار فيلم تسجيلى؟ كيف يمكن لتلك العلاقة أن تتوجه لإزالة التوترات بين تولى صانع الفيلم لإبداع الفيلم وبين حق الشخص (الموضوع المصور) فى المشاركة فى إجازة (إقرار) كل ما يتكشف من أمور عامة مثيرة عنه أو عنها؟

أنماط عديدة حالية من – الأفلام – التسجيلية تقر بهذا الاهتمام: على سبيل المثال، فيلم السيرة الذاتية وفيلم اليوميات (التى تجعل من صانع الفيلم الموضوع

الواضح للفيلم) وفيلم البورتريه الذى يتفرع عنه فيلم بورتريه العائلة. هناك أعمال عديدة ضمن هذه الأنواع تستحق تقييما نقديا جادا، ومع ذلك فهى لم تلق بأى اهتمام جاد. (ومن ثم مرة أخرى أى نطاق لصنع الأفلام المعاصر قد أنتج أدبيات نقدية إنسانية واثقة من قدرتها للنفاذ عبر البلاغة واللغة الخاصة؟) فى تقييمى الخاص، إنه فيلم الفريد جيوزيتى مشاهد من بورتريه عائلى (١٩٧٦) الذى عالج لأول مرة على نحو مجرد وجاد الاهتمامات المحددة لهذه الأنواع genres وقدم برهانا مقنعا لأحد الحلول الخاصة بقضية صنع – فيلم – تسجيلى. (لا يكاد المرء أن يتوقع حلا عاما، على غرار صناع الأفلام فى أواخر الثلاثينيات وأيضا فى الستينيات الأولى حيث اعتقدوا امتلاكهم لتركيبة عامة لصنع الأفلام التسجيلية). ظهور هذا العمل الكبير، الذى عثر على نحو ممتاز بشكل ومنهج ملائمين وكافيين، مكونا حدثا ما تزال أهميته لم تدرك على نطاق واسع.

يحتوى شريط الصوت – لفيلم – مشاهد من بورتريه عائلى Family portrait sittings على أصوات أعضاء عائلة صانع الفيلم، متذكرين الأحداث الماضية ومتأملين لحياتهم الحالية. والشخصيات التى يضم تعليقاتها الفيلم هى أمه ووالده، سوزان وفيلكس، أم سوزان وعمها دومينيك، المؤسس العازب لعائلة فيرلانجيا فى أمريكا منذ موت جد صانع الفيلم وأقارب من طرف عائلة جيوزيتى الذين ما يزالوا يقيمون فى ابروزوا، إيطاليا ولا يتحدثون الإنجليزية (وتترجم كلماتهم بترجمة أسفل شريط الفيلم).

توظفت هذه المواد الصوتية، المأخوذة من عدد محدود من الأوضاع، أحيانا فى مشاهد متزامنة الأصوات حيث يشاهد المتكلم أيضا. غالبا ما تصاحب الأصوات بأنواع أخرى من الصور، كما سيتضح لاحقا.

تنطق الأصوات المسجلة فى هذه المشاهد بتعليقات تنشر خلال كامل الفيلم. كما تمثل الأوضاع أيضا حاضرا صافيا يحفز ماضوية الأحداث المروية.

من جانب ما، فإن هذه المواد المروية مرتبة ببساطة حسب تسلسلها التاريخي. وينقسم الفيلم إلى ثلاثة أجزاء (متسقا مع بكرات فيلم ١٦ مللى الثلاث). يتعامل الجزء الأول بصفة أساسية مع أحداث تؤدى إلى زواج سوزان فيرلانجيا وفيلكس جيوزيتى.

ويحكي الجزء الثانى الحكاية حتى الطفولة المبكرة لصانع الفيلم. أما الجزء الثالث فيتعاطى أكثر مع الأحداث الحالية ويقدم أيضا نوعا من الرؤى المتأملة. فى هذه الأجزاء الثلاثة للفيلم، فإن الأصوات، من ثم، تروى معا حكاية جانبى عائلة المخرج بأمريكا، منذ ما قبل تاريخ الهجرة إلى الوقت الحاضر. يعالج تأريخهم المؤلف من مثل هذه الأحداث منذ وصول - أسرتى - فيرلانجيز وجيوزيتى إلى أمريكا وأعراس مجموعة من جدود صانع الفيلم، موت دولوريز، أخت أم صانع الفيلم الصغيرة، تودد وعرس والدى صانع الفيلم، مولد الفريد ذاته ولاحقا مولد شقيقته بولا، تعثرات وظائف العم (ترزى)، آلام (مدرسة) والوالد (أعمال الفحم، ثم علاوة على العمل فى تصوير الأعراس بالأبيض والأسود، عمل فى حظائر الجيش أثناء الحرب العالمية الثانية، وأخيرا بائع فى محل - لبيع - الكاميرات، والانتقال من جنوب فيلادلفيا إلى الإقامة بشبه ضاحية الحالية، وقرار العم دومنيك فى أن يظل عازبا، تول دومينك لدور عميد عائلة فيرلانجيا، نمو وكبر الأطفال.

لو أن المادة الناطقة قد تم تنظيمها على مستوى معين لمركب للسرد المشهدى، فإنها أيضا قد تم ترتيبها طبقا للثيمة - يقسم الفيلم نفسه حسب الراوى ليس فقط حسب الفترات التأريخية وإنما أيضا إلى أقسام محددة بثيمات مختلفة. يهتم الجزء الأول أساسا بالهجرة والزواج، الجزء الثانى، مولد الأطفال والموت، الجزء الثالث، العمل والسياسية. هذا التنظيم حسب الثيمات، بدوره، يساعد على جدولة مفاهيم أو أقسام الفيلم حيث يتفكر أفراد العائلة فى أنفسهم، علاقاتهم، وعالمهم وإلى هذه النهاية تكمل بنية مركب السرد تنظيمها حسب ثيمات. أما حكاية

الفيلم فهى تروى بالتبادل من قبل راويين عديدين، حيث كل منهم هو شخص فى حكيه أو حكيها الخاص وهو أيضا شخصية داخل حكاية تروى من قبل راويين آخرين. وتنطوى لغة كل روى من هذه التعليقات على تناقضات مضمرة، كما أن هناك تنافرات وانسجامات من روى إلى روى.

لو أن هذا فيلم بورتريه عائلى، فهو فيلم يهتم بجدية بمنزلة عائلته داخل سياق تاريخى أكبر. وأحداث من مثل الهجرة ذات المجال – الواسع للأوربيين الجنوبيين إلى أمريكا مع بداية القرن (العشرين)، الكساد، والحرب العالمية الثانية، تلعب أدوارا حاسمة فى تعليقات أفراد العائلة. على مستوى ما، فإن الفيلم يعى شخصياته بوضوح على أنها نتاجات حية لأمريكا التاريخية. بمعنى ما، فإن صيغة بورتريه العائلة إنما تستخدم لتصوير وجهة نظر خاصة عن التاريخ.

والفيلم، على مستوى معين، يشتق تاريخانية هذه العائلة، كما لو إنها، من الخارج، متضمنة فى أن التكوين الفردى للحياة إنما يتحدد بقوى تاريخية واقتصادية وأن التكوين الفردى للحياة الشخصى إنما هما مترابطان على نحو جدلى. وعى فردى، معكوس فى الطريقة التى يحكى بها حكايته الخاصة، هو مجدول بتناقضات، التى بدورها مترابطة بالصراعات وتوترات حسب بنية حياته الاجتماعية، شديدة التلازم بحياته داخل عائلته.

فى تقديم عائلته كـ، من جانب، "قضية" فإن الفيلم يؤسس لرؤية "موضوعية" مبدعة تظهر جذريا منفصلة عن ذلك الموقف التاريخى العائلى. ومع ذلك، على مستوى آخر، فإن الفيلم يتضمن إقرار صانع الفيلم ذاته، رغم كل شىء، بأنه هو نفسه فرد من هذه العائلة، وينتمى إليها. هذا يعنى، أن أداء صانع الفيلم فى صنع هذا الفيلم يفترض وجوده كلحظة داخل تاريخ العائلة، رغم أنه يظهر أيضا التأكيد على وجهة نظر منفصلة عن ذلك التاريخ. ومن هنا، فإن المبدع المتضمن داخل الفيلم لديه ازدواجية إشكالية. فهو المحقق المحلل، مسلحا بتفسير ماركس للتاريخ، مقدما هذه العائلة، كقضية. لكنه أيضا الفريد، ابن سوزان وفيلكس

زوج ديبورا ووالد بنيامين: شخصية رئيسية فى حكاية الفيلم، صوت مسموع، وحضور مرئى. حقا، فصانع الفيلم كشخصية يقاسم العديد من الميول التى تمثلها شخصيات الفيلم الأخرى. فهو ذو تصميم مثل والدته، وممسوس بتمردية والده، ولديه أثر من سلبية معاكسة.

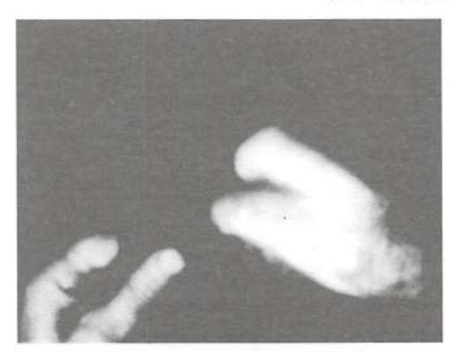
صانع الفيلم هو شخصية داخل الفيلم، لكنه الوحيد الذى له هذا الدور المزدوج. فهو كشخصية، مكشوف من قبل الكاميرا، ومع ذلك، فهو وحده، كصانع للفيلم، من لديه القوة فى إدارة تلك الانكشافات. لكن من ثم مرة أخرى، فإن جزء مما يكشفه الفيلم عن صانع الفيلم هو أن موقفه الإبداعى يهدد بإخفاء هويته كفرد من العائلة على مستوى معين، يكشف الفيلم مبدعه: هذا الرجل مع كاميرا السينما هو هذا الابن، هذا الزوج، هذا الأب.

كفرد من هذه العائلة، يعد منظور الفريد محددا، كما لو إنه منظورات تخص كل أقاربه. إذن من أين ينبع إبداع هذا الفيلم – ما أفهمه وما أقبل به، مطالباته الطموحة فى التحدث عن، وباسم العائلة وصنع الفيلم؟ (سيكون من الخطأ القبول بالقيمة الاسمية لإيحاءات الفيلم – على سبيل المثال اسمه غير الجذاب – مما يجعل مراميه متواضعة فعليا) كيف يمكن لالفريد جيوزيتى من مكانه داخل عائلته، أن يخلق فيلما يتكلم فيه بقوة عن قضايا مثل تلك: ماذا يعنى أن تكون فردا فى عائلة؟ ماذا يعنى أن تصنع فيلما تسجيليا؟ أو حتى تلك: ماذا يعنى أن تعرف شخصا ما؟ (شخصيا كان لدى ما يمكن تسميته بمعرفة بعيدة بصانع الفيلم عندما شاهدت هذا الفيلم لأول مرة، المشاهدة والدراسة قد دعيانى لطرح شيئين: "الآن أنا أعرف بالفعل الفريد جيوزيتى" "لم أكن أعرف أبدا، ولن أستطيع أن أعرف أبدا، الفريد جيوزيتى"). حقيقة من هو أو هى، سيظل صانع فيلم غريبا بالنسبة لمشاهد لديه شيء ما لفعله تجاه ادعاء هذا الفيلم بأن فى فعل صنع فيلم، هناك شيء أساسى عن الانتماء لعائلة يمكن أن يتكشف. ينبع جزء من سطوة هذا الفيلم من شكله form الفنى، الذى يمكن منظوره الإبداعى أن ينتج عن العائلة وأن ينال

تفويضا من قبل العائلة نفسها. لكن كيف يمكن لصانع فيلم العائلة أن يفوض فى عمله فى نفس الوقت بدون إنكار مسئوليته الإبداعية عنه؟ هذه معضلة تواجهنا جميعا عندما نكبر ونحاول إيجاد طرق لتكريم عائلاتنا دون السماح لها بالسيطرة علينا.

يشتمل شريط الصوت ابتداء على جلسات مسجلة مع أفراد العائلة. بينما تؤلف الصور تنويعة أكثر وفرة من المادة (المسجلة).

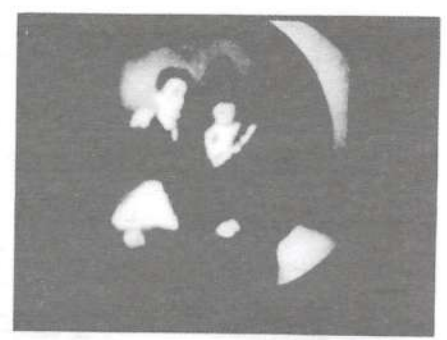
١- يفتتح الفيلم بسلسلة من اللقطات مصورة من خلال الحاجب الزجاجى لسيارة تقاد عبر شارع نموذجى وبالأحرى كئيب - مثل - شارع فيلادلفيا. يصير انطباعنا لا نهائيا وصار تغلغلنا فى اللامكان. وستنتهى سلسلة اللقطات هذه فقط عندما تشير إشارة المرور بالوقوف.



توحى هذه السلسلة من اللقطات بـ اعتباطية نقطة الدخول لأى تاريخ - ومن ثم اعتباطية أية طريقة لافتتاح هذا الفيلم. وربما توحى أيضا باعتباطية لأى مدخل، عبر ميلاد، إلى ما داخل الحياة.

٢- ننتقل إلى لقطة قريبة ليد تحيك ياقة. إنها مفتاح لدور مميز للعم دومينك داخل الفيلم وسوف تعاود هذه اللقطة الظهور كثيرا لاحقا، موضوعه فى سياقة سيمكننا لفهم إنها يده، ماهرة وذات ثقة، وهى تؤدى هذا العمل بلا كلل.

وتظهر أسماء الفيلم فوق هذه اللقطة. وتهدى اللافتة الأخيرة الفيلم إلى بنيامين، ابن المخرج.





نسمع أيضا صوت المخرج، فى مبتدأ جلسة، قائلا "لا أعرف من أين أبدأ..." (كما سنرى، أنه صوت عميق داخل الفيلم لأن مكانة صاحب هذا الصوت ستجعله محل تساؤل).

نقطع إلى ابروزو Abruzzo بايطاليا، وسلسلة أخرى من اللقطات، قريبة الشبه بسلسلة اختراقات الفضاء التى بدأ بها الفيلم. لن تشاهد أبدا – فرع – العائلة فى ابروزو، كما لو أن ذلك إقرارا من المخرج نفسه بالبعد عنهم. على العكس من الصور شديدة الحميمية الضيقة لفيلادلفيا، تبدو ابروزو دخيلة، قديمة، غامضة. بشكل عام، فإن انتقال سرد الفيلم إلى الوقت الحالى يتحدد شكليا بتعاقب مداخل جديدة وربما أكثر حالية لأنواع من المادة البصرية. لقطة يد العم وهى تخيط قد تم إزاحتها لحساب هذا التعاقب وبالتالى فالحاجة للعودة إليها قد تم ترحيلها بامتياز لاحقا بالفيلم.

٣– أعداد من الصور الفوتوغرافية تؤلف نصيبا كبيرا من شريط صور الفيلم. وقد تم معالجة هذه الصور بطرق متعددة. فنادرا ما تتوقف عندها الكاميرا، سوى بلقطات البان، بلقطات لأعلى أو لأسفل Tilts، لقطات =– تعديل – البعد البؤرى أو اختفائها. أحيانا لقطة فوتوغرافيا تبدأ بإطار الفيلم حيث تغطيه تماما بالأبيض والأسود، حتى إنه فقط مع بداية حركة الكاميرا نعى الموضوع أو

الشخص المرأى بالفوتوغرافيا. (بالفعل، مثل هذه اللقطة تمثل غموضا ذا دلالـــة. ابتداء، فنحن لا نتمكن من معرفة هل ننظر إلى – صورة – فوتوغرافيـــة أم إلـــى جزء واقعى "حى"). وأحيانا ما توضح لقطات الفوتوغرافيـــا تلـــك فـــى تسلـــسل، مستدعية سلسلة اللقطات التى يبدأ الفيلم بها.

لهذه المادة الفوتوغرافية جمال أخاذ وحزن شفاف بـــشكل خـــاص تلـــك اللقطة، التى تبدأ بتكبير وجه جد الفريد ثم الحركة كى تـــشمل (اللقطـــة) صـــورة فوتوغرافية كاملة للجد والجدة محتضنين فوق هلال القمر، إنها على نحو ســـاحر تكثف براءة احتضان هذه الأسرة المبكر للحلم الأمريكى. معالجات هذه – الصور – الفوتوغرافية هى بدورها مدمجة بعناية داخل الصياغة الكلية للفيلم.



تعد لقطة الانسحاب للخلف هى الحركة الأكثر تميزا. فمثلا يظهر مجـــال لصورة فوتوغرافية أولا على انفراد، ثم تنسحب الكاميرا للوراء كى تكشف، حتى ولو جزئيا، السياق الاجتماعى والتاريخى الموضح فى هـــذه الـــصورة المتـــسعة. وهكذا فالوجه الذى يشاهد أولا وحده يصير رجلا محاطا بعائلـــة وأصـــدقاء فـــى الاحتفال بزواج فى أمريكا فى فترة محددة.



فى البداية يبدو التعبير المرتسم على الوجه رابط الجأش ومتميزا بهـدوء النفس، ويتكشف كذلك ليكون انعكاسا لصيغة حياة اجتماعية، تتجسد هى نفسها فى موقف تاريخى. من خلال هذا الانسحاب للخلف، يتضح لنا أيضا بقـوة أن هـذه الصورة الفعالة الممسك بها من قبل الكاميرا فى لحظة خاصة إنمـا تنتمـى إلـى الماضى البعيد، لحظة متعذر تحجيمها لمجرد تثبتها فى صورة فوتوغرافية. يمتص هذا الإدراك الحياة من الصورة، فيفعمنا إحساس بالفقدان. هذه الصورة لا تمكنا من معرفة هؤلاء الناس، و، فى كل الأحوال، فإن الحياة قد تألقت فى هذه الصورة منذ فترة زمنية طويلة.

٤- نوع آخر من المادة البصرية يتبدى ظهورها الأول مع شخصية الجدة إنه شريط الصوت - المتزامن حيث نرى ونسمع عضوا من العائلة يتحدث إلـى الكاميرا أثناء جلسة رسمية.

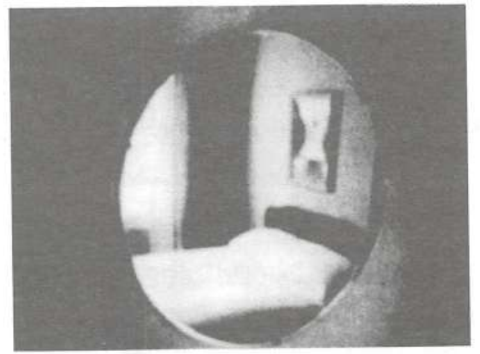
يؤسس الفيلم حريته فى القطع عند أى نقطة إلى مشهد "حى" فيه يفـصح حاضر التصوير عن نفسه مباشرة. ولا تنقطع الإشارات - المتزامنة داخل الفيلم، لذا فإن كل انتقال إنما يوحى به بواسطة ومضة باهرة للضوء والـصخب، أزيـز مزعج مثل رنين إنذار منبه (كما لو إنه تعبير عن صدمة تشويه هذا الحاضر، أو ربما أى حاضر، من تذكارات ماضى بعيد).

حديث العم وهو جالس على كرسيه الرائع المريح هو الشخـصية التاليـة المقدمة بهذه الطريقة، ثم الوالدين وهما على أريكة حجرة المعيشة. هذه اللقطـات مزجت بعناية تامة. على سبيل المثال، فالوضع الذى نرى فيه حديث العـم هادئـا للغاية كى يكون معبرا تماما عن عزلته داخل كرسيه المريح - عزلة توحى فـى ذات الوقت بسلطة بطريركية، وهو فى نفس الآن مجرد تعبير عن وحدة عازب.



التكوين الأكثر امتيازا والأكثر مركزية فى الفيلم هو الوضع الذى نرى فيه الوالدين الاثنين على أريكتهما، لأمر ما، تضعهما اللقطة – البعيدة نوعا، بصريا، وعلى نحو حلقى فى منتصف حجرة معيشتهما.

مثل كل الديكورات الداخلية للفيلم، تكشف هذه الحجرة أمريكانيتها بأدواتها وبوضعهما. وتعد المرآة هى الأكثر بروزا بين تلك الأدوات وهى تغطى كامل الحائط خلف الأريكة الطويلة. وهى بالإضافة إلى كونها طوال الفيلم استعارة لمسألة الانعكاس، تجذب المرآة باستمرار الاهتمام إلى حقيقة أن هناك شيئا ما قد تم استبعاده بوضوح – أو على الأقل فليس افتقاده بمصادفة بسيطة – من هذا الإطار. تمنعنا المرآة من مجرد أخذ عملية الغياب من إطار صانع الفيلم وكاميرته على أنها مسلم بها. يجعل هذا الوضع – ذلك الغياب يؤثر فى المشاهد كإفصاح عن حضور المخرج (صانع الفيلم).



عندما يقطع الفيلم على نحو متكرر إلى هذا الوضع (بمصاحبة إشارة/ إنذار – متزامنة) لن نستطيع أن نتأثر وإنما سنلاحظ التحولات فى أماكن وأوضاع الشخصيات. فالأب دائما جالس على يمين الشاشة والأم على شمال الشاشة، ولكنهما شديدا القرب أحدهما من الآخر، وأحيانا فى منتصف المسافة، وأحيانا هما بعيدان بقدر الإمكان، كما لو أن الحد الوحيد هو الطول (ذى الأهمية) للأريكة.

هذا التكوين المميز صمم حقا بامتياز كى يكشف عن التفاعل الدقيق بين الشخصيتين حيث سيتكلم أحدهما ثم الأخر. عندما يتكلم أحدهما، نلاحظ إذا ما كان الأخر منتبها أم ضجرا، مدعما لسرد الآخر أم مضعفا إياه. كل هذه النتف الصغيرة من السلوك تساهم فى تأسيس منظور تحليلى في الأحاديث ذاتها. من هذا المنظور غير المتحيز، يبدو فيلم الروى من الخارج كشكل للسلوك الاجتماعى. نصير منجذبين تجاه العلاقات خلال الروى، اللغة التى يتموضع فيها الروى، وما يمكن أن يلاحظ من السلوك الحالى للراوى وصمت. أو صمتها – شريكة المؤقت.

٤- نوع آخر من مادة بصرية هو أكثر مراوغة: اللقطة المفردة بورتريه اللقطة البعيدة لفضاء/ مكان، فى سياق تقوم فيه الكاميرا ببعض الدوران أو بدوران جزئى (على سبيل المثال ٣٦٠ درجة أو قريبا من ٣٦٠ درجة بلقطة بانوراميـة التى تحدث فى غرفة كاملة، أو لقطة حركة لأسفل Tiltdown من سماء بيضاء – يتعذر تمييزها عبر بياض صورة فوتوغرافية – مارة لأسفل عبر الارتفاع الكلى للنصب المميز لقبر دولوريس، الشقيقة الأصغر للأم، وصولا فى النهاية كى تهدأ مسهبة فى وصف أساس النصب) هذه "البورتريهات – أحيانا تكون أكثر تعريضا أو أقل فى التعريض – مثيرة بجمالها، ذات نوعية خاصة من الوقار، وقار هو أحيانا ما يخفى فطنة غريبة و/ أو تعليق افتتاحى. فعلى سبيل المثال، عند حد معين من الفيلم، يقدم العم آراءه فى موضوع الديانة والتى هى مثيرة مفاجئة (الكتابان اللذين يشير إليهما فى سياق حديثه هما رأس المال والبعث لتولستوى). عندما يتحدث، تصنع الكاميرا دائرة متوانية رزينة لحجرة، بينما يتلمس كى يثر على كلمة تناسب القوة التى تهيمن على الحياة، تقوم الكاميرا للحظة بتحديد موقع مرآة

فى منتصف إطارها حيث نراها بروعة مصورة بانعكاس، سرير مزدوج مرتب للغاية.



إن الأمر يبدو كما لو أن كاميرا المخرج تتعهد بأن تماهى قوة ما قد تكون أو لا تكون متماهية مع إله العم دومينك. إنها قوة تمثل بعمق معضلة لهذا الرجل حيث العزوبية هى واحدة من الحقائق الرئيسية فى حياته. فمن جهة، تواصل الكاميرا التصوير بعد أن يكمل العم كلامه عن عزوبيته ونتائجها المسلم بها، فبعد كل كفاحاته، لن يترك أحدا بعد ما يموت. فى هذه اللحظة، نستطيع أن نرى بوضوح المظهر البطريركى وقد اختفى، ونظرة خيبة الأمل وحتى المرارة قد ظهرت على سماء وجهه، مظاهر كانت قد اختفت اعتياديا وسط ماكياج تكيفه.



٦- النوع التالى من المادة البصرية الذى يأخذ دخوله نمط أفلام البيت التى جهزت للبدء فى التصوير من قبل والد المخرج. وتحدث لى صور هذه السينما مشاركة فى زواج سوزان وفيلكس.

يعد الظهور البصرى للمخرج نفسه مؤثرا عبر سينما – البيت بالألوان (اللون المستفز لسينما البيت القديمة). ونتيجة هذا العرض بالألوان لحوالى ساعة داخل فيلم أوحى بكل الإشارات إنه سيصير بالأبيض والأسود تماما مفزعة. وأخذت مادة لون سينما – البيت طابعا وهميا إنها أيضا المادة التى تعرض على نحو مكشوف الطفل الفريد. فكثير من هذه الصور هى مؤلمة إلى حد يصعب تحمل مشاهدتها، كما لو أنها قد احتوت على صور خاصة بطفولة أحدهم المكشوفة واللقطات التى لها نوعية الألم الخاص تشمل الآت ى: الفريد بود قليل أو كثير يقبل المولود الجديد أخته بولا، وقد دخل الفريد السرير، لكنه يرتب – بإضاءة متحركة – أن يولج الدب تيدى تحت أغطية كثيرة، الفريد يلعب الكرة مع نفسه، اللقطة التى يبدأ بها الجزء ٣ من الفيلم، تفتيش الفريد داخل أدراج كتبه – مثل كثير من الأشياء داخل الفيلم، كاشفا عن نتاجات الحياة الأمريكية – مختارا كتاب رعاة البقر.



٧- ويسلمنا هذا لآخر نوع من المادة البصرية: صور من سينما – الحقيقة الصريحة مصورة فى الحاضر.

نرى لقطات للأم، الأب والعم أثناء العمل. الأم داخل فصلها، بصف مألوف – أيضا – من حروف نموذجية لمخطوطة مثبتة على السبورة، والأب وهو يبيع فيلما داخل محل. العم، وهو يقوم بأعمال الحياكة، ينظر وهو بوضوح أقل نفورا، رغم الحاحه بأن الحياكة فى مجتمع رأسمالى هو شكل من العبودية. هذه الصورة الأخيرة هى التكرار للقطة اليد وهى تخيط الياقة التى كانت جزء من

مشهد جدير بالتصديق، وهى هنا فى مكانها الصحيح. نرى أيضا لمحات مختصرة للعائلة مجتمعة معا على نحو اجتماع ى: العائلة (شاملة المخرج، زوجته ديبورا – التى لم تقدم رسميا عبر الفيلم، رغم إننا نسمع صوتها لكن نادرا ما نلمحها – وابنهما بنيامين) على العشاء فى منزل جدة المخرج، فى حفلة عيد ميلاد بنيامين، ويجتمع معهم أيضا أبناء العم، العمات، والأعمام على ضفتى سشيكل بفلادلفيا.

الاستخدام المبكر لسينما – البيت الملونة المصورة من قبل والد المخرج تضيف إلى رنين تلك المشاهد الصريحة، لأن المخرج يصور الآن ووالده يصوره وهو يخرج الفيلم. إنه يتبادل قطع شريطه من الأبيض والأسود مع شريط والده الملون، خالقا مشهدا المدمج فيه صور الأب والابن مصورين كل منهما للآخر، كاشفا عن اشتراكهما معا فيما يشكل أو لا يشكل نفس الفاعلية. إنه فيلم الابن الذى يمنح لما صوره الأب جمهورا يتعدى العائلة، لكن داخل هذا الفيلم، فإن شريط الأب وشريط الابن متعادلان. وتجد التواصل بين الاثنين تعبيرا ممتازا فى إحراز أداء القطع المتصل الرائع بين الملون والأبيض والأسود داخل المشهد.

لا يقارن مشاهد من بورتريه عائلى فى إظهار توترات وشجارات، ينطوى عليها، فعلها، ويواصل فعلها، شجار هو خارج العلاقة العاطفية بين أم وأب الفريد.

فهناك، مثلا، صراعات حول تقيمهما لتاريخ علاقاتهما. فكلاهما يصحح من حين إلى حين للآخر. غالبا ما يكون لهذه الخلافات سقف معين. فعلى سبيل المثال، يقوم الأب بتصحيح تقييم الأم للحظة خصام بينهما أثناء تغزلهما مذكرا إياها بأن والدته "لم تتحدث الإيطالية إطلاقا" – إشارة مؤلمة على ضوء اعتقاد عائلتها بأن الفيرلانجيز أعلى طبقيا من الجيوتيز (الفكرة هى أن الجيوتيز ربما يملكون أموالا أكثر، لكن الفيرلانجيز هم الأكثر تبجيلا للتعليم). تعكس التوترات المرئية صراعات حدثت عبر كل تاريخ علاقاتهما كما يفهمانه. حقا، يعطى كل منهما أحيانا الانطباع بالرغبة فى مواصلة تسجيل الإفصاح عن منطقة احتكاك فى ماضيهما. يتضمن الكثير من هذا الاحتكاك طرقا رأوا بها خصوصياتهما تصادما.

لقد وصل إلينا انطباع أن ما بين الكثير من صور زواجهما – ربما أغلبها رؤى عاطفية، احترام، حب – يخفى الأم والأب كل على حدة صورا قليلة مفزعة، التى يستدعيانها بمكر أثناء توتراتهما، لكن دون إقرارهما بوضوح.

لقد بنى الفيلم ليمكننا من قراءة ما بين سطور السرد كى نعى، على سبيل المثال، صورتها عن زوجها كفاشل (نتيجة أنها قد فشلت فى أن تجعل منه شيئا ما ولهذا فهى قد فشلت فى استعادة زواجها من وجهة نظرها كفيرلانجية). تتشارك هذه الصورة مع إدراكها المعبر غالبا تجاه سلبيته. (من جانبه، هناك صورة لزوجته كعدوانية غير ملائمة (نتيجة صوره عن نفسه ممتعضا وعلى نحو مثمر، حتى ولو على نحو عبثى، مواجهة كل مجهوداتها للسيطرة عليه).

تعلن توترات الأب والأم عن نفسها جزئيا كمنافسة مرئية للإبداع السردى. ولكل منهما نظامه الذى يهدف به إضعاف الآخر. يبدو وضوح نطق الأم والبديهة المتحفظة للأب أحيانا عنيفين تجاه الآخر كما لو كان عدوا دائما. فتشتمل أسلحة الأب رفعا ملحوظا ويمكن حسه للحاجب علامة التشكك، ابتسامة باهتة، و، عند الضرورة القصوى تمخطا متبجحا، (كان مصابا بالبرد أثناء تصوير الفيلم وقد أجاد استغلاله). بمثل هذه الوسائل هل أقصى نفسه بعيدا عن شعرية زوجته، الذى يصل إلى حد التهكم أحيانا، عن زخارف زوجته وذلك لتأكيد أولوية أسلوبه الهادئ، لكن الفعل يظهر الصلات الودودة بين الانسجام داخل زواج أمريكى عادى والصراعات الملازمة لتاريخه.

من بين أكثر اللحظات إقناعا فى الفيلم تلك التى يتلازم فيها معا الانسجام والتنافر. وينتهى الجزء ١ بمناقشة من قبل الأم والأب حول فترة زفافهما. ما أن بدأ تقييمهما أن ينتهى، نحس بمناورة بين المتحدثين الاثنين للفوز بالكلمة الأخيرة، وإجمال ما قيل حول تلك الفترة. وما أن يحدث ذلك، تنتهى هذه المنافسة فى سخونة واهنة وملخصات ختامية قيلت فى نفس الوقت. إنه توافق منسجم، باستثناء أنهما يقولان أشياء مختلفة. ه ى: "كنتم تؤدون الأشياء معا" هو: "لديك الكثير من

المرح". التناغم الختامي واضح في أسلوبهما هنا، ولكن احتمال الصدام قائم بين سطور تعليقهما. ومن يستطيع القول في لحظة حاضر الفيلم عما إذا كان الأم والأب مرتبطين أم منفصلين؟ النقطة التي يبدوان فيها على اتفاق تام هي الموضوع الحرج الخاص بالأطفال. فالأب يهزر عندما يذكر رغبة زوجته بأن يكون لديها "الكثير من الحيوانات" يتقافزون حول البيت، لكن الاثنين يتفقان في توقير كل مظاهر معجزة الولادة. ويذكرنا هذا بفكرة تشعب الحديث عنها أكثر من مرة داخل الفيلم: إن دور الأطفال هو إنجاز أحلام الوالدين غير المتحققة. وهذا بدوره يذكرنا بأن منافسة هذين الوالدين من أجل الإبداع السردي إنما تمثل أمام جمهور. وهنا نأتي إلى نقطة حاسمة. فالجمهور الموحى به لهذا الفيلم، متماهيا مع الكاميرا، هو جمهور مزدوج. فعند تمثيل إبعاد أحدهما عن الكاميرا من قبل أحد الوالدين، فإن الكاميرا تمثل كلانا (غرباء بلا تاريخ بعلاقة الشخصيات، شهود عليهم التوفيق بين تعليقات – تليق – بمكانة فيلم تسجيلي) وابنهما الفريد، حيث يتنافسان – لنيل – انتباهه الحالي. فاللقطات التي تظهر منافسة الوالدين من أجل الإبداع السردي تظهر أيضا مسرحه روتينهما، مظهره إياه كأداءات موجهة إلى جمهور حالي – حاضر – ومحاولتهما في تحقيق رقم قياسي مباشرة هي أيضا أداءات لروتينات قديمة موجهة، الآن ودائما، لطفلهما.

سنعود إلى الصياغة التي يختارها المخرج للقطات والديه على الأريكة. توحي اللقطات الثابتة والمواجهة – على خط مستقيم بأن ما يمثل داخل هذا الإطار إنما هو جزء من مسرح. فالصياغة بمعنى معين تستدعي تاريخ أداءات من قبل هذين الوالدين موجهة إلى طفلهما. لكن هذا التوسل من جانب صانع الفيلم/ الابن يؤكد على تحول ما في علاقاتهما. الفريد، مثل والديه، طفل، ربما مرة واحدة قد أجبر على الرد بانتباه يقظ على إغراءات، أوامر.. إلخ التي تم حشدها من قبل الادعاءات السحرية الموجهة إليه. لكن الكاميرا الآن تؤسس منظورا تحرر من مثل هذه الإغراءات المسرحية، فهذان المؤديين لم يعد لديهما القوة على إجبار انتباهنا تجاه أداءاتهما – حيلهما المسرحية وأعذارهما الباطلة صارت واضحة للغاية.

توضح تلك الصياغة قوة الطفل – وقد تحول إلى – رجل فى أن يرى عبر الطرق التى ربطته ذات يوم بدور المتفرج الصامت. لكن بما له صلة بذلك هو أن هذا الفيلم يستطيع الإقرار كاملة بالمحفزات التى تكشف عنها كاميرته فقط عندما يعثر المخرج على طريقة للإفصاح عن قوة حضوره خلف الكاميرا. حقا، كما يكشف الفيلم، فإن هذه القوة مفصح عنها تصاعديا، حتى الحدود التى تستطيع الوصول إليها. فيما عدا كلماته القليلة قريبا من بداية الفيلم ("لا أعرف من أين أبدأ.." التى هى، كما أشرت، خارج موضعها المنطقى فى نظام الفيلم – نحن، حتى لاحقا فى الفيلم، لا نسمع المخرج يسأل أية أسئلة تشحذ روايات المتكلمين. ويبدو الأمر كما لو أنه ينتظر اللحظة الملائمة للكلام، كى يؤكد أحقيته فى إعلان صوته الخاص. قبل أن نستمع إلى المخرج وهو يلقى بأية أسئلة أساسية، نصغى إليه يتمتم بنكتة قصيرة ردا على زعم والدته بأنه لم يكن هناك أبدا أى إحساس بالمنافسة بين الفريد وشقيقته باولا. كما لو أن المخرج لم يستطع مقاومة انفصاله عن هذا الزعم، لكنه مع ذلك غير مستعد للتخلى عن صمت موقعه خلف الكاميرا، لذا فهو يكشف عن حضوره، كما لو أن الأمر قد حصل، بدون تعمد.

يلى تلك "الزلة" أول أسئلته على شريط الصوت. يسأل الفريد والديه لماذا قررا الرحيل من فيلادلفيا الجنوبية.

هذا السؤال له حاشية. نحن نحس بإدانة طال أمدها بأن هذا الرحيل كان غلطة سببت للمخرج أسى يصعب حصره. الجيرة الجديدة تقدم بالفيلم عن طريق لقطة حركة بطيئة لأسفل من سماء بيضاء أمام مداخن مصنع إلى منظر كئيب من خلف المنزل. تستدعى هذه اللقطة فى حركتها وجوها العام على نحو صارم حركة الفيلم البطيئة الأخرى لأسفل: لقطة النصب الذى يشير إلى قبر دولوريس. (هذا مثال لاستخدام المخرج لـــ لقطة "بورتريه" لصنع تعليق ظريف، ومع ذلك جاد، من صاحب الفيلم).

السؤال الثانى الذى يمكن سماعه ووجه من قبل المخرج له حاشية مشابهة. يسأل والديه لماذا قررا إرساله إلى مدرسة الأبرشية. الإجابة هى أن قدوم بولا قد عجل من اتخاذ هذا القرار. ومع الطفل الثانى داخل البيت فقد كان على الفريـد أن يذهب إلى أقرب مدرسة. مرة أخرى، يلمح الفيلم إلى إمكانية صراعات بين الفريد وباولا. سرية العلاقة بين الاثنين هى، رغم ذلك، قد تم احترامهـا بأمانـة خـلال الفيلم، مبتدئا واحدا من ألغاز الفيلم العظيمة: خطاب العم عن حتمية الموت يختـتم بهذه الكلمات "تراب... لا أعرف.." متزامن القطع على نحو لافت إلى باولا. المرة الأولى التى شاهدت فيها مشاهد بورترية عائلى، فى تلك اللحظة وغيرها ظننت أن باولا لا تزال حية وأن المخرج كان يعد المتفرج لتفسير وشيك لموتها. إنه كما لو أن، عبر مثل هذه الوسائل الميلودرامية، فإن المخرج يعبر عن رغبة قديمة، على أرضية الامتعاض الطبيعى من قبل الطفل الأول تجاه الثانى، أن يزيح شقيقته مـن أمامه. لو أن ذلك هو رغبته، فإن التاريخ قد جعلها حقيقية، لـيس عـن طريـق ميلودراما وإنما بوسيلته العادية فى تفريق الناس الذين شعروا مرة بالتوقف اليومى لحياة كل منهم. تعد المرثية الرقيقة للفقد الذى ابتدأ بين الفريد وباولا عندما فرقـت بينهما الطرق واحدة من أكثر الأوتار غموضا وهى أيضا واحدة من أكثرها تأثيرا.

بمعنى ما، عبر أسئلة صانع الفيلم، يعلن مشاهد من بورتريـه عـائلى أن الشخصية خلف الكاميرا الذى يصور ويضع صورها وأصواته هو الفريـد، هـو الطفل والأب الذى يتملك هذا الصوت والجسم وتاريخ حياة. وعن طريق التخلـى عن ملاذه الأمن خلف الكاميرا، يقر المخرج بأنه متضمن حتى العمق فى تمـثلات التوتر والصراعات التى تبدو إنها قد حدثت لتوها فى مواجهة الكـاميرا. تكـشف الكاميرا المحللة، التى هى على نحو واضح فى وقفتها غير المتحيزة، عـن قـوة الفريد فى استثارة صراعات بين والديه – قوة مرتبطة بتـاريخ أداءات مـسرحية موجهة إليه. يقر بقوته فى الفيلم، وفى عائلته، كعميل، كمرئى يفعل، كمـا يفعـل مخرجون – لكن من ثم مرة أخرى، كما يفعل الأطفال الكبار، كما يفعل الوالدان – عن طريق عدم التوجيه.

تؤدى أسئلة صانع الفيلم إلى الفقرة الأكثر توترا بالفيلم. وعبر معظم طول شريطه يظهر مشاهد من بورتريه عائلى بصرامة حياديا فى تمثيله للصراع بين الأم والأب. وأن المنظور التحليلى للكاميرا – الذى لم يعلن بعد تمثيله الابن الذى يؤدى له الوالدان داخل الكادر – لا يبدو أنه سيتخلى عن مجاله كى ينحاز للطرفين. وليس من الواضح مع ذلك ماذا سيتوقف على انتصارات صغرت أم كبرت فى المنافسة حول الإبداع السردى، لكن باختصار بعد ما يعلن صانع الفيلم (المخرج) عن حضوره من خلال أسئلته، عندها يحدث تغير. ربما تملك خبرتى الشخصية بهذا الجزء من الفعل شيئا ما كى تفعله إزاء حدة الحس فى تواضع المخرج فى فهم الزعم، المتضمن فى أسئلته، أن والديه قد تجاوزا رغباته. خبرتى تتوقف على نيل مفاجئ على انطباع بأن الأب قد نال ما يكفيه ومتى سيدافع عن نفسه فى مواجهة تهجم زوجته اللفظى القاسى؟ وبقناعة حقيقية راقبته وهو يستعد لدحر زوجته – ولكن من ثم بدأ إدراك تصحيحى ينبثق. لقد مثّل لهذه الرغبة التى تؤكد ذاته، تمثيل لجمهور صاحب مصلحة جوهرية كما يفترض. هل حول الكاميرا من ثم، إلى شريكه، متأمرا فى تمثيل مزاج الأم كشئ غير لائق؟ هل يمكن أن يكون المخرج غير واع، أو متحيزا لـ، هذا التآمر، أو متآمرا واضحا، مع أحد الوالدين وبيع الآخر بثمن بخس؟ هذه التأمرات الخفية هى جزء من تاريخ أية عائلة ليس لدى شك فى ذلك. لكننى أشعر أن ادعاءات هذا الفيلم بالنسبة للإبداع تتطلب الآن إشارة ما بالإقرار من قبل المخرج تجاه دور محل الاشتباه. لأن فى فعل صنع هذا الفيلم لا يجب أن يفترض مسئولية تجاه علاقته بعائلته، وإلى أى حد يتطلب هذا وقفة مع تاريخ دوره فى العائلة؟

وفى هذا السياق أتفهم تحول الفيلم الآن إلى العم دومينيك. يبدو الأمر كما لو أنه تصحيح للظلم فى معالجة الفريد لأمه ذلك لأن عمها يميزها كصاحبه عمق وإحساس شعرى. ثم يقدم المخرج لنا صوت الأم متحدثا فى تأمل تنتابه المخاوف عن مرور صامت وخاطف للعشرين عاما الأخيرة من حياتها. وبما ينسجم مع الحالة التى يثيرها صوتها الشعرى، يصور الفيلم هذا التأمل بلقطات للبناء الخلفى

تتقاطع مع شريط فيلم ملون قديم عارضا نفس البقعة منذ عشرين عامـا. وتختـتم تأملها بالإشارة إلى أن يقظتها لمرور زمن قادها للتفكير فى "الانسال". فـى هـذه اللحظة، نمنح ما نستحقه لتجديد شريط سينما – البيت للطفل الفريد وهو يلعب مع قطاراته الاليكترونية – صورة من شأنها استكمال حميمية المشهد. ولكن مـن ثـم الكاميرا، كاميرا الأب، فى الحاضر، تصعد Tilts up كى تظهر الفريد، لأول مـرة يرى كمراهق. بنيامين هو الطفل الذى رأيناه لتونا يلعب بقطارات الفريد القديمة.

وهكذا على نحو عاطفي، يكون ظهور بنيامين فى الفيلم لحظة تعبير عميق عن وعد المخرج لكل من والديه. فالإشارة التى تكمل تعبيره عن الود تجـاه أمـه تعلن فى نفس الوقت أنه ابن والده.

هذا، أكثر أجزاء الفيلم احتفالية، هكذا ينبع من واحد من أكثـر المـشاهد قتامة. منه، بدوره، يتبع مشهد آخر ذى توتر عظيم.

يسأل الفريد والده لماذا لم يفتتح أبدا ستديو فوتوغرافى خاص بـه. هـذا موضوع حساس. مرة أخرى نتذكر إنه قبل الارتباط وعدت سوزان عائلتها بأنهـا "ستجعل من فيلكس شيئا كثيرا" (تصريح فيلكس لوالدها كان ترحيبا بعدم اكتـراث الذى عنى، بوضوح، إنه يرحب بكل الأنباء). يستحث السؤال والد المخرج أن يعيد الاعتبار لذاته المحددة فى وضع التخلى (التكيف) الذى تحرص عليه الأم فى سوء نية، ثم تستاء. ويبدو بوضوح صمتها القاسى مما يـدفع زوجهـا إلـى تعبيـرات متطرفة من التخلى (التكيف) الكريه. أخيرا يقدم إلى الكاميرا لا مبالاة مميزة التى تستدعى وصفه لأكثر إشارة خاصة بأبيها تميزا. عند هذه اللحظة تنحل (خيـوط) كل تاريخ علاقتهما، ففى لحظة تتكشف جروح لم تندمل بعد كل سـنوات الـزواج هذه، الذى يبدو فى هذه اللحظة أنه اتحاد كاذب بـين كـائنين ارتبطـا بعـائلتين مختلفتين، ارتباط طفلين.

ينتهى المشهد بنوع من (التابلوه) حيث الأب والأم معا فى استغاثة مميتـة طلبا للمساعدة.

لكن يمكن أن يفهم وضعهما أيضا كتعبيرهما المشترك عن وعى، بطريقة مفردة أو معا، بأن لا شيء يمكنهما أن يطالبا الابن أن يقوم به، ولا شيء يمكن أن يطالبهما به الآن بأن يفعلاه. ربما فى لحظة الفهم هذه حيث يفوض الأم والأب ابنهما لتصويرهما، فعل التصوير الذى شرطه أن المخرج لا يمنح ولا يستقبل توجيه من أحد. فالمخرج مرة أخرى صامت أمام هذين الشخصين المحبوبين وهما فى شراك التاريخ. لكنه الآن فى أسر – مرحلة – النضج حيث يعرف أن هناك لحظات يكون الصمت فيها هو الطريق الوحيد الممكن للإقرار بالحقيقة.

يتحول الفيلم مرة أخرى إلى العم دومينيك. عند هذا الحد يتحدث عن النضال الطبقى ويروى قصة توليه دور عميد هذه العائلة. مصلحا للقطة يدى العم وهى تخيط الياقة – مروضا، وهذا يعنى، استعارة الفيلم الوحيدة للعمل الخاص بصانع الفيلم وهو يبدع فى مشاهد بورتريه عائلى.

اكتملت حكاياته المروية، وتم تفويضه بالعمل، وصورة عمله قد تم تصحيحها، ولا يبدو الفيلم مستعدا بعد للنهاية. أولا، يتوجه العم دومينيك مباشرة إلى الفريد خلف الكاميرا سائلا السؤال الذى لم يوجهه إليه أحد طوال الفيلم: هل طلبت العائلة من أحد غيره أبدا وسمحت له بأن يكون شاهد عيان على حياتها وأن يصير ذلك بمثابة تكريم لها؟ بمعنى ما، يشتمل الفيلم بأكمله على إجابة صانع الفيلم على ذلك السؤال، والذى يحمل مشاهد بورتريه عائلى بمسئولية محددة. لم يتمكن الفريد من استرجاع أحلام والديه عن أنفسهما، ولا يستطيع أى طفل أن يفعل. لكن هذا الفيلم، الذى يهديه إلى طفله، يكرم والديه حتى وهو يواجه أسرارهما الداكنة. وفى نفس الوقت، فإن فعل صنع الفيلم يتطلب من المخرج أن يفترض دورا – له – يضعه داخل وفوق عائلته، مثل بطريرك. عندما مات العم دومينيك بعد حوالى عام من إتمام الفيلم، فلابد إنه يعتقد أنه لم يترك أحدا كى يشرف على العمل. يشهد مشاهد بورتريه عائلى بذلك بطريقة مختلفة. نحن المتفرجون شهدنا لشهادة صانع الفيلم.

المؤلف فى سطور:

وليم روثمان

حصل على الدكتوراه من جامعة هارفارد بدراسة بعنوان "ثلاث مقالات فى الجماليات" وذلك عام ١٩٧٣.

محاضر فى جامعة هارفارد بعد تخرجه منها من قسم الفلسفة.

واصل محاضراته فى السينما بجامعة كاليفورنيا وبيركلى وويلزلى.

أستاذ مساعد فى دراسات السينما بجامعة نيويورك ثم عاد إلى جامعة هارفارد حيث واصل تدريسه فى تاريخ ونقد ونظرية الفيلم من عام ١٩٧٦ حتى ١٩٨٤.

له قبل عين الكاميرا، كتاب هيتشكوك: النظرة القاتلة (من منشورات كمبريدج ١٩٨٢).

المترجم فى سطور:

محسن ويفى

ناقد سينمائى ومترجم.

له الكثير من الدراسات والمقالات المؤلفة والمترجمة فى العديد من الدوريات والمجلات والصحف المصرية والعربية.

له عدة كتب هى:

- عاشق فلسطين – دراسة عن المخرج قيس الزبيدى (صندوق التنمية الثقافية).
- عشق الأفلام (قصة السينماتيك الفرنسى) تأيف ريتشارد رود (أكاديمية الفنون) – ترجمة.
- العالم السينمائى لتوفيق صالح (وزارة الثقافة)
- السينما والحداثة، تأليف جون أور (مكتبة الإسكندرية ٢٠٠٦) – ترجمة.
- الحكايات الشعبية الأفرو – أمريكية (عن المركز القومى للترجمة ٢٠٠٩).

- قيد الطبع:

- السرد السينمائى فى أفلام داود عبد السيد.

الإشراف اللغوى: **حسام عبد العزيز**

الإشـــراف الفنى: **حسن كامـــــل**